Université de Genève
Faculté des Lettres
Département des Sciences de l'Antiquité

Mémoire de Licence
en Archéologie Classique
Marc-Antoine Claivaz

Un **mythe** inconnu **sur** un **groupe** de **vases** apuliens

Octobre 1999

Directeur de mémoire :
Jean-Marc Moret

I

Description et interprétation des monuments

INTRODUCTION

Une étude comparative

Les monuments feront l'objet d'une étude comparative. Ils ne seront donc pas étudiés un par un, mais en relation les uns avec les autres. Cette méthode peut paraître artificielle, tant il est vrai que ce n'est qu'aujourd'hui que ces monuments se trouvent côte à côte. Personne dans l'Antiquité n'a pu les considérer simultanément, pas même les peintres, la période de production de ces pièces s'échelonnant du deuxième quart du IVe à l'extrême fin du IVe s. av. J.-C. (le relief (**9**), quant à lui, date du début du IIIe s. av. J.-C.). Néanmoins une telle étude permet de décider si c'est au même type de scène qu'on a affaire, ou si les différences observées d'un vase à l'autre invitent à en écarter certains. Quand un schéma se répète avec un grand nombre de similitudes, on peut affirmer, grâce à cette méthode, que les pièces montrant ce schéma, représentent la même scène. Deux types de monuments sont incriminés : huit vases en céramique et un relief en pierre. Pour éviter d'alourdir inutilement cette première partie, un catalogue présentant chaque pièce dans sa totalité se trouve en annexe. Ici, seule la scène des suppliantes sera étudiée avec, le cas échéant, le registre des divinités spectatrices.

Une image complète et hypothétique

Cette méthode comparative permettra également de définir une image hypothétique. Celle-ci n'a sans doute jamais existé, mais elle permettra, en rassemblant tous les indices éparpillés sur chaque monument que les artistes nous ont laissés, de mieux comprendre l'action qui nous est exposée, à défaut de la déterminer avec précision.

Les monuments portent chacun un numéro distinctif		
1	Cratère à volutes	Ruvo, collection Jatta, J. 414
2	Cratère à volutes	Genève, Musée d'Art et d'Histoire, Inv. 24.692
3	Amphore	Collection privée
4	Cratère à volutes	Emblem, collection Moonen
5	Amphore	Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, Inv. 1705 (St. 452)
6	Cratère à volutes	Jadis Bruxelles, collection Errera
7	Cratère à volutes	Collection privée (jadis collection Termer, K1/47, puis collection Sciclounoff)
8	Cratère à volutes	Collection privée
9	Relief	Princeton, Art Museum, 83-34

Détermination des monuments faisant partie du catalogue
Le catalogue, qui comprend neuf monuments, s'est constitué par voie comparative, au fur et à mesure des découvertes. Les vases **(1)**, **(5)** et **(6)** sont étudiés depuis plus d'un siècle (un siècle et demi pour le vase **(1)**). Puis on a ajouté les vases **(7)**, **(2)**, **(4)** et le relief **(9)**. Tout récemment, deux nouveaux vases sont apparus sur le marché[1] : **(3)** et **(8)**.

Le schéma de base servant à la sélection des monuments
Le schéma de base se constitue de deux femmes, toutes deux assises sur un autel. Elles sont entourées de deux personnages masculins. L'un est barbu, d'âge mûr, et porte le plus souvent un sceptre, l'autre est imberbe et d'aspect juvénile. Tous deux, à l'exception du vase **(1)**, ont une épée à la main. La place, gauche ou droite, occupée par les deux hommes, n'a pas d'importance. Le relief **(9)** a sa place dans ce catalogue, même s'il y manque les deux hommes, car ce qui prime, ce sont les deux femmes assises sur l'autel. La prêtresse rappelle celle du vase **(5)**. Grâce aux similitudes qu'offre le nombre de suppliantes, leur posture, leur jeune âge, la branche d'olivier et la prêtresse, on peut déduire que le relief **(9)** représente la même scène que les huit vases.

La description
Je commencerai par présenter le centre de la scène (les suppliantes), puis m'occuperai des côtés (les deux hommes et, parfois, la prêtresse ou préposée au culte) et, si le cas se présente, les personnages secondaires (surtout les divinités). Ensuite, le décor sera analysé.

LES DEUX SUPPLIANTES

Sur les neuf monuments, les femmes sont assises sur un autel.

Vêtements et coiffures
Sur chacun des monuments, leur aspect est rigoureusement identique. Elles sont d'âge juvénile. Leur position est parallèle ou symétrique. Leurs vêtements et leurs bijoux varient d'un monument à l'autre, mais sont identiques dans une image donnée. Seul le cratère **(1)** montre deux coiffures différentes, la jeune fille de droite ayant les cheveux détachés, qui tombent sur son épaule droite, tandis que l'autre a un chignon serré dans un cécryphale. Elles portent le chiton et l'himation sur les neuf monuments. Sur tous les vases, elles arborent des chaussures fermées, bien que cela soit difficile à déterminer pour le vase **(6)**. Il est possible que la femme de droite, sur le relief **(9)**, ait son pied droit nu. Les coiffures sont très élaborées. Toutes deux portent un cécryphale sur les vases **(3)**, **(4)** (même s'il n'apparaît pas sur la femme de droite, parce que son visage est de trois quarts, on peut supposer qu'elle a la même coiffure que son amie, qu'on aperçoit de profile), **(6)** et **(7)** (sur le vase **(1)**, seule une présente cet attribut). Sur le cratère **(2)**, les deux suppliantes ont un collier dont les extrémités tombent sur les épaules; la femme de droite porte en plus un diadème. Ce type de parure se retrouve aussi dans la chevelure, sur l'amphore **(5)**, en plus de la couronne de laurier. Le vase **(8)** montre une coiffe plus élaborée : il s'agit, pour les deux femmes, d'une couronne d'où semble pendre un voile qui tombe derrière leur nuque. Sur le relief **(9)**, la suppliante de gauche a les cheveux ramenés en arrière et serrés dans un filet que l'on peut voir au sommet du crâne. Son himation recouvre l'arrière de sa tête. L'autre jeune femme a le visage tourné de trois quarts vers la droite, presque de face, ce qui fait qu'on ne voit pas l'arrière de sa tête. Mais ses cheveux tirés font

[1] Schauenburg, Konrad, « Baltimoremaler oder Maler der weissen Hauben? Zu zwei Krateren in Privatbesitz », *AA*, 1994, p. 543-569, fig. 21-23.

penser qu'elle a exactement la même coiffure, avec le même filet, que sa compagne d'infortune. Son himation, toutefois, ne recouvre pas l'arrière de sa tête. Sur les vases **(4)** et **(6)** (il est difficile de dire, vu l'état de conservation du vase, s'il s'agit de simples rubans comme sur le vase **(4)**, ou si on a affaire à un chapelet de perles comme sur les vases **(2)** et **(5)**) les femmes ont des rubans dans les cheveux.

Les bijoux

Leurs bijoux sont souvent abondant. Sur le vase **(1)**, les deux femmes présentent un collier de perles à deux rangs, des doubles bracelets à chaque poignet, des boucles d'oreilles. Vase **(2)** : collier à deux rangs, boucles d'oreilles, double bracelet. Vase **(3)** : double bracelet, collier à deux rangs. Vase **(4)** : diadème, collier à deux rangs, bracelet double à chaque poignet, boucles d'oreilles (peut-être la femme de droite n'en a-t-elle pas). Vase **(5)** : bracelet double à chaque poignet, boucles d'oreilles, mais distinction au niveau des colliers : la femme de gauche a un simple collier, tandis que celle de droite en porte un à deux rangs. Vase **(6)** : bracelet double à chaque poignet, boucles d'oreilles, collier pour lequel il est difficile de dire s'il comporte un ou deux rangs. Vase **(7)** : bracelet double à chaque poignet, la femme de gauche a peut-être une bague (ou une simple tache?), elle porte également un collier simple, tandis que celle de droite en a un à deux rangs; leurs chitons sont également différenciés, la femme de droite ayant une broderie sur la poitrine. Il n'y a que ces deux détails pour les distinguer. Cela ne permet toutefois pas d'affirmer, ni qu'elles ne sont pas de même rang social, ni qu'elles n'ont pas le même âge. Vase **(8)** : bracelet double à chaque poignet et collier à deux rangs. L'état du relief **(9)** ne révèle aucun bijou qui, d'ailleurs, aurait été peint.

Position des bras et enlacement

Les deux femmes sont si rapprochées que l'épaule ou le bras de l'une passe derrière l'épaule de l'autre : **(1)**, **(2)**, **(3)**, **(4)**, **(5)**, **(7)**, **(8)** et **(9)**. On voit même la main apparaître sur l'épaule : **(1)**, **(3)**, **(4)** et le relief **(9)**. Sur le vase **(2)**, elle pose sa main sur l'épaule gauche de son amie. Ce même mouvement de la femme de droite, qui pose sa main droite sur l'épaule de son amie, se retrouve sur le vase **(6)**. Elles se tiennent enlacées sur les neuf monuments.

Il arrive que la femme de droite soulève son himation comme un voile : **(4)**, **(5)** et **(7)**. L'autre fait peut-être le même geste sur le vase **(3)**, à moins qu'elle ne saisisse nerveusement l'extrémité de son vêtement.

Position des jambes

La position de leurs jambes est soit parallèle **(2)**, **(3)**, **(6)** et **(9)**, soit symétrique **(1)**, **(4)**, **(5)**, **(7)** et **(8)**; parfois l'une d'elles, ou les deux, les croisent.

Leur position sur le relief (9)

Ce monument **(9)**, de par nature, présente les suppliantes avec des mouvements moins uniformes que sur les vases.

La jeune femme, au centre de la composition, est vue de trois quarts vers la gauche; sa tête, de profil, regarde la prêtresse. Son bras droit est posé horizontalement sur son abdomen et elle tient une branche dans la main droite. La gauche est levée contre sa poitrine et elle tient son himation. La suppliante de droite est assise de face et elle tourne sa tête de trois quarts vers la droite. Son bras gauche repose sur le rebord de l'autel. Son bras droit est posé sur les épaules de sa compagne et sa main droite tient l'épaule droite de cette dernière.

Les branches d'olivier

Sur le vase (1), la femme de droite tient deux rameaux d'olivier. Sur le vase (2), elle tient une branche d'olivier, tandis que celle de gauche vient de la lâcher : sa main est encore ouverte et la branche est en train de tomber sur le sol. Sur le vase (5), elles tiennent toutes les deux une branche d'olivier. Sur le vase (6), elles ont toutes les deux lâché leur branche d'olivier, qu'on voit à leurs pieds. Sur le vase (7), seule la femme de droite avait une branche d'olivier, mais elle l'a lâchée. Sur le relief (9), on voit nettement que la femme de gauche tient dans sa main droite une petite branche. Cet attribut typique des suppliants, fait défaut sur les vases : (3), (4) et (8).

Geste de la main ouverte

Le geste de la main ouverte est considéré comme un geste de supplication adressé à un agresseur potentiel. On observe ce geste, uniquement chez la femme de gauche, sur les vases (1), (2), (4) et (6). Dans ces quatre cas, la femme fait le geste vers l'extérieur, de sorte qu'on voit distinctement sa main sur le fond noir du vase. En sens inverse, le mouvement est moins visible. C'est le cas pour les vases (3), (7) et (8). Il faut noter que sur le vase (8), la femme de droite tend les deux mains et que sur le vase (3) la femme de droite a sa main gauche également ouverte. Sept des neuf monuments montrent la femme de gauche faisant le geste de supplication avec sa main droite ouverte, vers l'extérieur ou vers l'intérieur. A qui s'adresse ce geste ? Au roi (1) ou au jeune homme (2), (4) et (6). Si la main se trouve sur la poitrine de la femme, il est difficile de dire à qui le geste s'adresse. De plus, on parle souvent de geste de supplication. Il s'adresserait à un bourreau potentiel pour lui demander grâce. Mais ne pourrait-il pas aussi s'adresser à un défenseur, pour lui demander de l'aide ?

Mouvements de la tête

Le mouvement de tête des femmes est le même sur les vases (1) et (2). D'ailleurs, sur ces deux vases, on relève de grandes similitudes. Les femmes de droite et les femmes de gauche exécutent respectivement les mêmes mouvements, et elles manifestent la même position de la tête. Seule la position des jambes change. Cela prouve que le vase (1) illustre le même mythe que le vase (2), même s'il est incontestable qu'un même schéma a pu être utilisé dans des mythes différents. Sur le vase (3), elles se regardent. Sur le vase (4), la femme de gauche tourne sa tête à droite, tandis que son amie a le visage de trois quarts vers la gauche. Sur le vase (5), la femme de gauche a le visage de trois quarts vers la droite, et son amie a la tête tournée vers la gauche. Sur le vase (6), la femme de gauche a son visage tourné vers la gauche, et la femme de droite tourne le sien, de trois quarts, vers la droite. Sur le vase (7), les femmes tournent toutes deux la tête, de trois quarts, vers la gauche. Sur le vase (8), elles se regardent, le visage de trois quarts. Sur le relief (9), la femme de gauche regarde vers la gauche, et celle de droite tourne la tête de trois quarts vers la droite.

Ce qu'on peut en déduire

Les deux femmes sont caractérisées comme des suppliantes par le fait qu'elles sont assises sur un autel et qu'elles tiennent parfois une branche d'olivier (six monuments sur neuf). L'une des femmes fait le geste d'imploration sur sept des neuf vases (les deux font ce geste sur le vase (8)).

Liens, rang social et âge

Elles se ressemblent par les traits, la position, les vêtements et les bijoux. Les différences sont insignifiantes : collier à un rang plutôt que deux, (5) et (7); broderie sur le chiton de la femme de gauche tandis que l'autre a un chiton simple, (7). Les deux protagonistes sont tellement semblables qu'il faut les considérer comme deux femmes du même niveau social, sans doute

deux soeurs. Leurs vêtements et surtout leurs bijoux indiquent qu'elles jouissent d'un haut rang social. Leur aspect est juvénile : elles ne sont pas des matrones. Il n'y a aucune distinction d'âge entre elles : il ne peut pas s'agir d'une mère et de sa fille.

Cause de leur présence sur l'autel

Rien dans l'image ne permet de dire pour quelle raison elles ont cherché refuge sur l'autel. Ont-elles commis une faute, sont-elles innocentes ? On ne peut pas le savoir. Elles ont eu le temps de s'emparer d'une branche d'olivier, avant de se réfugier sur l'autel. Dans la scène où Cassandre et Hélène sont agressées par Ajax et Ménélas, les deux jeunes femmes sont encore en pleine course quand elles enlacent le Palladion[2]. Leur amitié ou leur affection est visible, car elles se tiennent par l'épaule. Leur manière de pencher la tête, parfois, trahit leur affliction. L'une d'elle fait un geste pour demander grâce ou pour demander de l'aide.

Ce que raconte le relief (9)

La composition sculptée diffère du schéma utilisé dans la céramique. Cela s'explique par le style narratif propre à chaque support. Tout doit apparaître sur un seul vase; mais un même récit peut s'étaler sur plusieurs reliefs, qui seront rassemblés en frise ou juxtaposés en métopes. C'est le cas avec le relief (**9**). La scène se limite à un panneau. Le sculpteur n'a représenté que les suppliantes et la prêtresse (choix qui révèle que son rôle était important). Il ne fait aucun doute que cette métope faisait partie d'un monument funéraire et était complétée par une ou plusieurs autres métopes, où devaient apparaître les deux hommes. Un indice le suggère : la suppliante de droite, au lieu de prendre part à la discussion de sa compagne avec la prêtresse, regarde dans la direction opposée, comme si quelque chose de plus important que la conversation en cours l'inquiétait. A n'en pas douter, elle regarde s'approcher l'un des deux hommes. Regarde-t-elle l'agresseur, ou les deux agresseurs? On ne pourra pas le savoir tant qu'on n'aura pas trouvé l'autre, ou les autres, métopes.

L'HOMME BARBU

Le relief (**9**) ne comporte pas l'homme barbu. Mais il apparaît sur les huit vases.

Un homme avec parfois un sceptre, l'attribut des rois

On peut appeler cet homme roi, en raison du sceptre qui le caractérise sur la plupart des vases : (**1**), (**2**), (**3**), (**5**) et (**6**). Il porte une barbe et des cheveux courts, abondants et bouclés, sur les huit vases. A noter la pilosité de sa poitrine, sur le vase (**2**), qui le distingue nettement des deux héros juvéniles de la même scène. C'est un homme d'âge mûr.

Sur le vase (**1**), le sceptre est un long bâton; il touche le sol et son sommet dépasse la tête du roi, qui le tient de la main gauche. Il se termine par une sorte de boule, de laquelle sortent quatre courtes tiges et deux boucles. Il a des rayures sur toute sa longueur. Sur le vase (**2**), il est plus court et ne touche pas le sol; le roi le tient sur son avant bras gauche; son sommet est décoré d'un oiseau aux ailes déployées. Le bâton est décoré d'anneaux en blanc rapporté. L'extrémité inférieure est blanche et plus épaisse que la tige. Sur le vase (**3**), le roi a lâché le sceptre, qui est en train de tomber vers l'avant. Il dépasse de plus de la moitié la taille du roi. Il est blanc et comporte, à espaces réguliers, des anneaux qui font saillie. Sur le vase (**5**), le roi a également lâché son sceptre, qui tombe vers l'arrière; sa hauteur est légèrement inférieure à

---

[2] Voir diverses représentations de Cassandre et Hélène échappant à Ajax et Ménélas dans :
Schauenburg, Konrad, « Zur Mythenwelt des Baltimoremalers », *RM*, 1994, no. 101, p. 51-68, pl. 18,1 : amphore, collection privée; 19,2 : amphore, collection Geddes; 22,2 : cratère à volutes, sur le marché; 24,1 : cratère à volutes, collection privée.

celle du roi. Sa tige est décorée d'anneaux blancs à espaces réguliers; son sommet porte un oiseau aux ailes déployées. Sur le vase (6), le roi tient son sceptre, qui est à peu près de la même taille que lui, dans la main gauche. Sa tige est décorée de rayures blanches et son sommet se termine par une boule et une pointe blanches.

Sa position et sa direction

Sa position dans la scène varie. Il apparaît à gauche (1), (3), (5), (7) et (8), ou à droite (2), (4) et (6). Quant il se trouve à gauche, il se dirige vers la droite, et vice versa. Sa tête, de profil, s'oriente dans la direction qu'il prend. Sur le vase (1) toutefois, le roi, debout, est immobile. Son corps est vu de face, sa tête tournée de profil à droite.

Ses vêtements

Le roi ne porte de riches vêtements que sur le vase (1). La plupart des auteurs disent que ce personnage porte un costume de théâtre qui expliciterait son rôle de roi. Pour ma part, il me semble que le peintre n'a pas représenté un acteur qui jouerait un roi, mais un roi. Si les acteurs de théâtre portaient des costumes évoquant les temps héroïques, pourquoi un peintre n'aurait-il pas pu imaginer ces vêtements royaux ? Ou tout simplement s'inspirer de ce qui se faisait de plus riche et de plus luxueux à son époque, pour montrer le haut rang social ou politique d'un personnage, en l'occurrence un roi ? Je pense que le peintre du vase (1) a représenté un roi dans son habit royal, et non pas un acteur dans un costume de théâtre. Ses vêtements sont sophistiqués. Il porte un chiton long et un himation. Le chiton est décoré de nombreuses et riches broderies, l'himation d'une simple bordure noire. Le chiton est serré à la taille. Le bras gauche n'apparaît pas, car il est enroulé dans l'himation. De la main droite, le roi porte un sceptre. Sur les vases (2), (3), (4), (5) et (6), l'himation est enroulé autour de l'un, ou des deux, bras. Sur les vases (7) et (8), une chlamyde pend dans son dos, attachée au cou par une fibule. Ces deux types de vêtement laissent voir le corps entièrement nu: (2), (3), (4), (5), (7) et (8). Sur le vase (6) l'himation est attaché autour de la taille.
Le roi a des chaussures fermées sur le vase (1). Il a des bottes sur les vases (4), (6), (7), peut-être une cnémide sur le vase (8). Il est pieds nus sur les vases (2), (3), (5),et peut-être sur le vase (8).
Le roi du vase (7) porte un pétase dans le dos.

Ses armes

Sur le vase (1), le roi n'exhibe aucune arme. Il arbore épée, fourreau et baudrier sur les vases (2), (3), (4), (5), (7), (8); sur le vase (6), le baudrier n'est pas visible. Le roi porte parfois un bouclier, qu'il a laissé tomber pour tirer son épée sur les vases (2) et (5).

Ses mouvements

Le roi exécute trois sortes de mouvements: il tient l'épée à la main, la tire de fourreau ou tend la main pour saisir les suppliantes par les cheveux.
Le roi a déjà dégainé sur les vases (2), (3), (5), (6), (7) et (8); il est en train de tirer l'épée sur le vase (4); il tient son fourreau dans la main gauche sur les vases (4) et (6).
Il tend la main gauche comme pour saisir les cheveux d'une des suppliantes sur les vases (3), (7), (8) et (5), mais, dans ce dernier cas, la main du roi est cachée par la prêtresse. Cependant, le geste est le même que sur les trois autres vases.
La position du corps est celle d'une course impétueuse. Le corps est présenté de trois quarts, une des jambes, avancée, fléchie au niveau du genou, l'autre tendue en arrière. Cette posture est identique sur les vases (2), (3), (4), (5), (6), (7) et (8), quelle que soit la direction que prend le roi.

Ce qu'on peut en déduire
Seul le vase (4) montre le roi en train de dégainer.
Le roi est en plein mouvement (sauf sur le vase (1)); tout son corps se penche en avant, soit vers la droite (3), (5), (7) et (8), soit vers la gauche (2), (4) et (6). Le mouvement que fait son himation montre qu'il se précipite. Dans cette précipitation, il laisse tomber son sceptre (3), (5), et parfois son bouclier (2), (5). Il n'y a qu'un vase qui le montre avec un pétase : (7). Ses attributs de roi le caractérisent comme tel. La présence du pétase, sur le vase (7), ne peut pas indiquer qu'on a affaire à un simple voyageur, même si sur ce vase il ne porte pas de sceptre. D'ailleurs le même imagier, le Peintre du Saccos Blanc, répétera la même scène sur le vase (8), mais dans ce cas ne donnera pas de pétase au roi. Ce peintre a aussi donné un pétase au jeune homme sur le vase (7), mais pas sur le vase (8). Les rois des vases (4), (7) et (8) n'ont pas d'attribut qui les caractérise comme tels. Mais grâce à l'étude comparative, on peut déduire que ce sont également des rois.
Le roi se précipite, soit sur les deux jeunes femmes, soit sur le jeune homme. Ces deux possibilités ont souvent été discutées. Mais si les hommes s'agressaient mutuellement, au moins un des monuments qui nous sont parvenus nous les montrerait en train de s'affronter directement. Le relief (9) n'offrant qu'une partie de la scène, on ne sait pas quelle position avaient les hommes sur le ou les panneaux qui le complétaient.
Le roi est furieux et il se précipite sur les deux suppliantes, l'arme à la main (ou il est en train de dégainer (4)). Il est difficile de dire s'il agit de concert avec le jeune homme ou s'il lui est opposé. Le geste de sa main gauche, sur les vases (3), (5), (7) et (8), indique qu'il va saisir par les cheveux l'une des jeunes filles. Ce geste signifie que celui ou celle qui le subit est menacé de mort. On ne connaît pas le dénouement du mythe représenté. On ne sait donc pas si l'issue sera fatale aux deux suppliantes ou si elles auront la vie sauve.

LE JEUNE HOMME[3]

Le relief (9) ne comporte pas le jeune homme. Mais il apparaît sur les huit vases.

Sa position et sa direction
Le jeune homme se trouve tantôt à droite des suppliantes, (1), (3), (5), (7) et (8), tantôt à gauche, (2), (4) et (6). Dans les deux cas, il s'avance en direction des femmes. Il regarde dans la direction où il avance. Sur le vase (1), toutefois, il reste immobile. Dans ce cas, son corps est tourné de trois quarts vers le public et son visage, de profil, s'oriente vers les femmes.

Un jeune homme, avec parfois des attributs de voyageur
On considère comme attributs de voyageur le pétase et le bâton. Le jeune homme de nos vases possède ces deux attributs uniquement sur le vase (5). Il a le pétase attaché par un cordon sur les vases (4), (5) et (7). Sur le vase (6), on voit un pilos qui est tombé derrière sa nuque. Sur le vase (2), il porte un casque. Sur le vase (1), il porte son pilos par la pointe.
Beaucoup d'auteurs ont pensé que le jeune homme était un voyageur. Cela est dû au fait que, durant un siècle et demi, on a étudié uniquement les vases (1), (5) et (6). Or le vase (5) montre le jeune homme avec le pétase et le bâton, et c'est cela qui a paru décisif pour affirmer que le jeune homme était un voyageur. Mais c'est uniquement sur ce vase que le jeune homme a un bâton. Le peintre a voulu ici lui donner un attribut similaire au sceptre que tient le roi. De plus,

[3] J'appelle ce personnage « jeune homme » car on ne peut pas le définir différemment. Le terme de « héros » ne peut pas lui être attribué à ce stade de la description. C'est la raison pour laquelle il y aura souvent répétition de l'expression « jeune homme ».

la diversité des coiffes qu'il porte (quatre fois le pétase, deux fois le pilos et une fois le casque) montre qu'il s'agissait, pour les peintres, de lui donner un couvre-chef, qu'il fût ou non révélateur de son état. Il n'a pas de couvre-chef sur les vases (3) et (8). Sur le vase (1), il le tient à la main.

Ses vêtements
Sur le vase (1), il porte une chlamyde qui est attachée par une fibule sur l'épaule droite. Le pan tombe droit et recouvre le haut de son corps jusqu'à mi-cuisses. L'autre pan descend de même derrière son dos. Le fait que l'étoffe tombe droit prouve l'immobilité du jeune homme. Sur les vases (2), (3), (4), (5) et (6), il porte un himation sur son bras gauche; sur le vase (2), tout le bras gauche est enveloppé dans l'himation et la main n'apparaît pas. Sur les vases (7) et (8), il porte une chlamyde attachée sur le cou par une fibule. L'étoffe pend dans le dos et dessine des volutes à cause du mouvement. Il porte des bottes sur les vases : (1), (2), (6) et (7). Il est pieds nus sur les vases (3), (4), (5) et (8). Cependant, sur le vase (8), une cnémide blanche semble encore visible sur la jambe gauche; mais ses pieds sont nus.

Ses armes
Sur le vase (1), le jeune homme tient deux lances, dont les pointes sont dirigées vers le bas. Il arbore une épée, un fourreau et un baudrier sur les vases : (2), (3), (4) et (6). Sur les vases (7) et (8), le baudrier n'est pas visible en travers du torse, mais une lanière pend du sommet du fourreau. Sur le vase (5), on voit épée et fourreau, mais pas de baudrier. Il porte un casque sur le vase (2).

Ses mouvements
Le jeune homme fait trois sortes de mouvements : il a l'épée à la main, il tire son épée ou il tend la main en direction des suppliantes. Il a l'épée dégainée sur les vases : (3), (4) et (6). Il est en train de tirer l'épée sur les vases (2), (5), (7) et (8). Il tend la main gauche vers les suppliantes sur les vases (3), (4) et (6).
Le vase (3) présente une particularité notable : c'est le seul vase qui montre le jeune homme de dos.
Le mouvement général du torse est des jambes et similaire à celui du roi sur les vases (2), (4), (5), (6), (7) et (8). Ce mouvement est tout simplement inversé, étant donné que les deux hommes se font face. Sur le vase (3), en revanche, étant donné que le jeune homme est de dos, les deux protagonistes exécutent un mouvement identique : jambe gauche fléchie en avant, jambe droite tendue en arrière. Le jeune homme est immobile sur le vase (1).

Ce qu'on peut en déduire
Le jeune homme vu de dos constitue une originalité sur le vase (3). Le roi joue un rôle plus important que le jeune homme, alors que, sur tous les autres vases, ils ont la même importance. C'est tellement vrai que les peintres n'ont pas hésité à les intervertir.

LA PRÊTRESSE ET LA PRÉPOSÉE AU CULTE

La prêtresse n'apparaît que sur le vase (5) et le relief (9). Il faut néanmoins tenir compte du vase (7), qui montre une jeune femme laissant tomber une oenochoé sous l'effet de la peur. On retrouve fréquemment ce type de personnage dans les lieux sacrés, quand ceux-ci sont le cadre d'événements violents. La crainte de la jeune femme accentue encore l'impression de brutalité de l'action.

Une prêtresse qui ne fuit pas
La prêtresse du vase (5) ne répond pas au type habituel de la prêtresse en fuite[4]. Ici, elle est debout et fait face au roi avec aplomb.

Les vêtements, la coiffure et le bijou de la prêtresse
Sur le vase (5) et le relief (9), elle porte un chiton et un himation, qui, sur le vase (5), recouvre sa tête comme un voile. Ses chaussures sont décorées de deux points blancs sur le vase (5). On voit l'extrémité de son pied droit sur le relief (9); il est trop effacé pour qu'on puisse déterminer s'il était chaussé ou nu, mais, selon toute probabilité, elle portait des chaussures. Sur le vase (5), elle présente des cheveux blancs et bouclés. Sur le vase (5) et le relief (9), ses cheveux sont mi-longs; ils ne sont pas peignés et serrés par un bandeau sur le sommet de la tête. A noter que sur le vase (5), elle porte un bracelet décoré de trois points blancs (un gros et deux petits) sur son poignet gauche.

L'âge de la prêtresse
Sur le vase (5), ses cheveux blancs et les rides de son visages indiquent son âge. Sur le relief (9), son visage ridé et son dos voûté indiquent aussi un âge avancé.

Position et mouvements de la prêtresse
Sur le vase (5), elle se tient debout, le corps tourné de trois quarts vers le spectateur et le visage, de profil, dirigé vers la gauche. Sa jambe droite et légèrement avancée, de sorte qu'on a l'impression qu'elle marche vers le roi. De sa main gauche, elle tient la clef du temple, dont l'extrémité repose sur son épaule gauche. De la main droite, elle fait un signe au roi (supplication ou interdiction d'avancer ?).
Sur le relief (9), elle s'avance de la gauche vers les jeunes femmes. Elle apparaît de trois quarts et son visage, de profil, regarde vers la droite. Son bras droit est levé contre sa poitrine et enveloppé dans l'himation. De la main gauche, elle tient le verrou du temple, qui repose sur son épaule gauche.

Les attributs de la prêtresse
Sur le vase (5) et le relief (9), le verrou présente la forme usuelle en zigzag. De celui-ci pend, uniquement sur le relief (9), une guirlande, visible le long du cadre.

La préposée au culte
La préposée au culte n'apparaît que sur le vase (7).

Les vêtements, la coiffure et les bijoux de la préposée au culte
Elle porte un chiton, un himation et des chaussures blanches. Ses cheveux bouclés sont retenus dans un cécryphale, d'où pendent des rubans. Un bracelet double orne son poignet droit, un double collier, des boucles d'oreilles et un diadème, sa tête.

L'âge de la préposée au culte
C'est une jeune femme aux cheveux noirs et à la taille fine. Son aspect est nettement différencié de celui de la prêtresse du vase (5) et du relief (9).

Position et mouvements de la préposée au culte
La préposée au culte tournoie sur elle-même au passage du roi. Sa jambe gauche passe devant la droite. Ses jambes sont vues de trois quarts vers la gauche, son torse de face et son visage

---

[4] Sur la prêtresse en fuite voir : Moret, Jean-Marc, *L'Ilioupersis dans la céramique italiote, Les mythes et leur expression figurée au IVe siècle*, Genève, 1975, Tome I, chapitre 9, p. 137-147.

de trois quarts vers la droite. Sa main droite est levée et elle vient de lâcher l'oenochoé qu'elle tenait. Son bras gauche, enveloppé dans son himation, est également levé, mais légèrement plus haut.

Les attributs de la préposée au culte
Elle tenait une oenochoé qui est en train de tomber à terre.

Ce qu'on peut en déduire
Dans le mythe recherché, la prêtresse jouait donc un rôle déterminant. En cela, elle s'oppose radicalement au type de la prêtresse en fuite défini par Moret[5]. La prêtresse qui fuit un acte de violence commis dans un temple tire son origine du mythe d'Oreste à Delphes[6], et de la tragédie qu'en a tirée Eschyle, les *Euménides*[7]. Dans cette pièce, la prêtresse concrétise la terreur qu'inspire la vision d'Oreste recouvert du sang de sa propre mère. Le voyant chercher refuge dans le temple d'Apollon, à Delphes, la Pythie fuit, terrorisée : dans les *Euménides*, la Pythie prononce le prologue et sort de scène, épouvantée.
Le type a été ensuite repris par les peintres italiotes et intégré dans diverses scènes de violence commises dans un lieu saint. La prêtresse en fuite n'est qu'un élément supplémentaire (en plus des objets de culte renversés), manifestant la violence commise dans le lieu sacré.
Il en va tout autrement de la prêtresse représentée sur nos monuments. Sur le relief **(9)**, la prêtresse ne fuit pas. De même, sur le vase **(5)** : loin de s'enfuir, la prêtresse fait un geste de supplication ou d'interdiction vers l'homme d'âge mûr. Elle a donc un rôle précis à remplir, et elle n'est pas une simple figure de remplissage.
Il ne fait aucun doute que la prêtresse est en train de secourir les jeunes femmes, en les accueillant dans le lieu sacré et en leur permettant de s'asseoir sur l'autel. Sur le relief **(9)**, son rôle de protectrice est encore plus explicite. Elle est toute proche des jeunes fille et semble en pleine discussion avec celle qui est assise à gauche. Sur le vase **(5)**, elle s'interpose entre les femmes et le roi avec aplomb. Quel qu'ait été l'acte commis par les jeunes femmes, la prêtresse les prend sous sa protection et défend avec opiniâtreté le lieu d'asile.
Cette prêtresse qui ne fuit pas et qui fait preuve d'un tel sang-froid ne peut pas être une prêtresse anonyme. Notre prêtresse est une femme de caractère, qui fait face à un homme robuste, voire à deux hommes, dans une position ferme. Elle doit donc être un personnage important du mythe : elle apparaît sur le vase **(5)**, le relief **(9)**, et elle est évoquée de façon indirecte par la jeune préposée au culte du vase **(7)**. Tous les peintres n'ont pas jugé utile de la représenter, mais trois monuments sur neuf comportent la prêtresse ou font allusion au sacerdoce (la préposée au culte du vase **(7)**).
Il est difficile de dire si le geste de la prêtresse interdit au roi d'entrer dans le lieu sacré ou s'il l'enjoint de ne pas attaquer les jeunes filles. Ce qui est sûr, c'est que la prêtresse, par ce geste, tente d'empêcher le roi de s'approcher des suppliantes.

L'intendante liée au culte correspond à un type bien défini : il s'agit toujours d'une jeune femme qui fuit en lâchant, ou qui lâche, sans fuir, un objet de culte[8]. Mais elle ne porte pas le verrou du temple, qui reste l'attribut de la prêtresse elle-même.

---

[5] Moret, Jean-Marc, *L'Ilioupersis dans la céramique italiote, Les mythes et leur expression figurée au IVe siècle*, Genève, 1975, Tome I, chapitre 9, p. 137-147.
[6] Idem.
[7] Eschyle, *Les Euménides*, Paris, 1983, Tome II, p. 133-134, vers 34-63.
[8] Sur des exemples de jeune femme intendante du culte, voir Moret qui donne quelques exemples :
Moret, Jean-Marc, *L'Ilioupersis dans la céramique italiote, Les mythes et leur expression figurée au IVe siècle*, Genève, 1975, Tome I, p. 137-147; Tome II, pl. 1, 5, 16.1.
Pl. 1 : Cratère en cloche, de Lecce, 681, du groupe du Bucrane, env. 370 av. J.-C.
Pl. 5 : Cratère à volutes, de Naples, H 3230 (inv. 82.923), du peintre de Lycurgue, env. 350 av. J.-C.

De plus, elle ne joue pas le même rôle charismatique que la vieille prêtresse. Son aspect juvénile explique sa frayeur. Mais elle n'est pas un simple personnage de remplissage. Elle fait pendant à la colonne qui se dresse à droite. Le peintre aurait très bien pu remplir cette place par un objet comme un trépied, ou, comme il l'a fait sur le vase **(8)** (car il s'agit dans les deux cas du peintre du Saccos blanc), par une deuxième colonne. Mais il a choisi, comme personnage, la préposée au culte, qui rappelle la prêtresse. Son rôle dans le mythe est, en revanche, beaucoup plus aléatoire.

LE DÉCOR

L'autel

L'autel, comme les quatre personnages principaux, est une constante sur les neuf monuments. Il est toujours surélevé, au moins sur un socle. C'est un simple bloc sur les vases **(1)**, **(3)**, **(6)** et sur le relief **(9)**. Il est décoré d'une frise de triglyphes sur les vases **(2)**, **(4)**, **(5)**, **(7)** et **(8)**. Il peut être simple, comme sur les vases **(2)**, **(3)**, **(5)**, **(6)** et **(8)**, ou comporter deux rebords, comme sur les monuments **(1)**, **(4)**, **(7)** et **(9)**.

La colonne et le trépied

Pour indiquer que l'action se déroule dans un lieu sacré, les peintres ont introduit, comme décor, soit une colonne, sur laquelle se trouve toujours un vase, soit un trépied.
On trouve une colonne sur les vases **(2)**, **(5)** et **(7)**, deux colonnes sur les vases **(6)** (elles encadrent la scène) et **(8)**. Sur le vase **(8)**, les deux colonnes semblent servir de pendants aux deux suppliantes.
Sur la colonne du vase **(2)**, on voit un cratère à volutes; celle des vases **(5)** et **(7)** s'orne d'une hydrie. Le même type de vase apparaît sur les deux colonnes du vase **(8)**. A noter que ces deux hydries blanches rappellent les couronnes blanches que portent les deux suppliantes. De l'hydrie de droite pendent deux guirlandes perlées se terminant par une houppe.
Un trépied apparaît sur les vases **(1)** (au niveau supérieur) et **(5)**. Sur le vase **(1)**, il est directement lié à Apollon, mais sur le vase **(5)**, il dénote un lieu sacré, sans qu'on puisse affirmer que le sanctuaire où se déroule la scène soit consacré à Apollon.

Deux stèles

Sur le vase **(2)**, dans le registre inférieur gauche, on voit une stèle, sur laquelle s'appuie Pan. Cette stèle marque peut-être la limite de l'aire sacrée, ce qui impliquerait que les agresseurs l'ont violée et qu'ils sont en train de commettre un sacrilège.
Sur le vase **(8)**, dans le niveau supérieur gauche, Artémis s'appuie également sur une stèle.

Les arbres

Les arbres peuvent aussi être les indicateurs d'un lieu sacré. Les artistes ont peint un arbre sur le vase **(5)** (auquel pend une guirlande perlée) et une petite plante derrière le jeune homme du vase **(1)**. On voit deux arbres sur le vase **(6)** et trois sur le vase **(8)**. Les vases **(2)**, **(3)**, **(4)** et **(7)** et le relief **(9)** ne comportent pas d'arbre.

Eléments de remplissage

Les peintres n'aimaient guère laisser des espaces vides. Aussi leur arrivait-il d'introduire des éléments de remplissage. Le vase **(1)** comporte quatre fleurs et cinq guirlandes, le vase **(2)**

Pl. 16.1. : Fragment d'hydrie, de Lentini, 1672, du groupe des Hydries de Lentini, 340-330 av. J.-C.
Idem, p. 147, note 3 : Cratère à volutes, de Bari, 3648, d'un successeur tardif du peintre de l'Ilioupersis

deux fleurs et deux étoiles dans le registre supérieur, le vase (**3**) une fenêtre, le vase (**4**) deux fleurs et deux guirlandes, les vases (**5**) et (**7**) deux fleurs, le vase (**8**) peut-être quatre fleurs (il est ici difficile de définir ce qui se trouve entre les jambes du jeune homme).

Ex-voto

Les ex-voto peuvent également être utilisés comme éléments de remplissage, mais il faut les considérer à part, vu leur lien avec le sanctuaire.

Sur le vase (**2**), on voit un bucrane décoré à chaque corne d'une guirlande perlée se terminant par un pompon et une phiale par terre aux pieds d'Apollon. Il faut aussi remarquer la guirlande végétale, d'où pendent trois petits pinakès, qui entoure l'autel, formant une sorte de zone protectrice autour des deux suppliantes. Le vase (**3**) comporte un bucrane, le (**5**) deux bucranes, deux roues de char et un récipient renversé durant l'action. Le vase (**7**) montre deux bucranes, le (**8**) un bucrane et cinq phiales.

Le relief (**9**) ne contient pas d'éléments de décor.

Les lignes indiquant le relief

Parfois les peintres se sont servis de lignes pointillées pour indiquer le relief du terrain : (**1**), (**2**), (**4**), (**5**), (**7**) et (**8**).

Ce qu'on peut en déduire

L'autel, les colonnes, les arbres, le trépied, la stèle, les ex-voto, tous ces éléments montrent que l'on se trouve dans un sanctuaire. Ils accentuent le caractère sacrilège de l'acte du ou des agresseurs.

LES PERSONNAGES SECONDAIRES

Les personnages secondaires ne seront qu'évoqués succinctement, car ils n'apportent, hélas, aucune information relative à l'action des quatre personnages principaux (cinq dans les quelques cas où il y a une prêtresse ou une préposée au culte).

A une exception près (le deuxième jeune homme du vase (**2**)), tous les personnages secondaires sont des divinités, reléguées dans le registre supérieur (à l'exception de Pan sur le vase (**2**)).

Les divinités

Les vases (**1**), (**2**), (**4**) et (**8**) alignent des divinités dans le registre supérieur. Elles sont énumérées de gauche à droite.

Sur le vase (**1**) on note la présence de : Hermès, Athéna et Apollon avec un cygne.

Sur le vase (**2**) on voit : Artémis, Apollon, Aphrodite, Eros et une déesse qui fut interprétée comme étant Peitho[9] ; dans le registre inférieur se trouve Pan[10].

Sur le vase (**4**) se trouvent : Aphrodite, Eros, Athéna et sans doute Hermès.

Sur le vase (**8**) sont présent : Artémis avec un chien, Apollon, Athéna, Hermès et Iris.

---

[9] Trendall, A. D., Cambitoglou, Alexander, *Second Supplement to the Red-figured Vases of Apulia*, Londres, 1992, *BICS*, Supplement no. 60, p. 96-97, no. 126a, pl. XIX,1.

[10] Dans la céramique italiote Pan indique souvent que l'action se situe *extra muros*. On le retrouve sur la face B de ce même vase (2) avec Dionysos. C'est peut-être l'indice que le sanctuaire est situé à la campagne. D'après : Aellen, Ch., Cambitoglou, A., Chamay, J., *Le peintre de Darius et son milieu, Vases grecs d'Italie méridionale*, Genève, 1986, p. 74-75.

Un deuxième jeune homme
Sur le vase (2), un jeune homme se trouve juste derrière le roi. Comme son alter ego, ce jeune homme porte des bottes et un casque, mais une chlamyde comme vêtement. Il est debout, immobile, tient une lance dans la main gauche et pointe deux doigts en direction des jeunes filles. Les pans de sa chlamyde, qui tombent droit, montrent qu'il n'est pas en mouvement. Son apparence le lie au jeune homme en action. Faut-il le considérer comme un compagnon du héros principal, mais qui n'occulte pas le charisme de ce dernier[11] ? Il me semble plus judicieux de voir en lui un personnage de remplissage, tout comme Pan d'ailleurs.

Ce qu'on peut en déduire
Quatre vases comportent un registre divin, mais sans qu'il y ait de réelle constance. On a Hermès : (1), (4) et (8); Athéna : (1), (4) et (8); Apollon : (1), (2) et (8); Artémis : (2) et (8); Aphrodite : (2) et (4); Eros : (2) et (4); Peitho : (2); Pan : (2); Iris : (8), donc, en tout, neuf divinités différentes.
Les auteurs ont très souvent tenté d'identifier la divinité à laquelle le sanctuaire où se déroule l'action était consacré. Toutes ces recherches ont abouti à des impasses. Certains on même tenté de relier les deux niveaux, celui des divinités et celui des héros, pour identifier le mythe où mortels et immortels seraient acteurs. Ces recherches ont toutes débouché sur des interprétations[12] erronées.

COMPARAISON GÉNÉRALE

Le jeune homme du vase (1) présente la même posture que le personnage du vase (2) qui se trouve derrière le roi. En outre, ils ont en commun le pilos, la chlamyde, les bottes et la lance (deux lances pour le (1)).

Se répète, identique (à gauche, épée tirée, main tendue pour saisir les cheveux) le roi des vases (3), (5), (7) et (8).
De même le jeune homme (à droite, en train de tirer l'épée) des vases (5), (7) et (8).
Les suppliantes des vases (5), (7) et (8) sont également très similaires.
Les vases (5), (7) et (8) sont très semblables dans le détail des mouvements. De surcroît, ce sont ces trois vases qui présentent le plus grand nombre d'éléments sacrés : la prêtresse (5), la préposée au culte (7), deux colonnes au lieu d'une (8). Les vases (5) et (7) sont aussi les seuls à montrer deux bucranes (les vases (3) et (8) n'en montrent qu'un).

Est identique dans son mouvement le jeune homme (à gauche, épée tirée, main tendue pour saisir les cheveux) des vases (4) et (6).

Sont identiques, dans les mouvements du haut de leur corps (main ouverte de la femme de gauche, rameau de celle de droite) les suppliantes des vases (1), (2) et (4), où la femme de droite soulève son voile au lieu de tenir une branche.

Un autre groupe de vases montre un autre geste des suppliantes, le soulèvement du vêtement : (4), (5), (7) et sans doute (3). Sur le relief (9), la femme de gauche saisit son himation de sa main gauche.

[11] L'exemple le plus connu d'un héros accompagné dans ses aventures par un compagnon est sans doute celui d'Héraklès qui était accompagné par Iolaos.
[12] Toutes les propositions concernant l'interprétation de cette scène et l'ensemble des pièces formant le catalogue ici étudié, sont mentionnées dans la deuxième partie de cette étude.

La suppliante de droite a les jambes croisées sur les vases (1), (2), (5), (7) et (8). La femme de gauche croise ses jambes sur le vase (1) et peut-être sur le relief (9).

Le mouvement du torse et des jambes des deux hommes est inversé et symétrique sur les vases (2), (4), (5), (6), (7) et (8). Sur le vase (1), ils présentent la même pose en ce qui concerne les jambes et le torse. Si la plupart des peintres ont choisi de montrer ces deux personnages dans la même posture, c'est pour mettre en évidence le fait qu'ils ont une importance égale dans le mythe. Si le jeune homme n'avait été qu'un simple vassal du roi, les peintres lui auraient donné un rôle plus discret, mettant celui du roi en évidence. Les illustrateurs l'auraient même une fois ou l'autre supprimé.
On se trouve donc en présence de deux hommes, différenciés par l'âge, les attributs et le rôle. Il est plus difficile de dire s'ils se distinguent dans leur action. Le problème est de savoir si les deux hommes attaquent ensemble les femmes, s'ils s'opposent l'un à l'autre, ou si l'un des deux attaque les femmes que l'autre défend. Si les deux hommes attaquaient ensemble les jeunes femmes, il est clair que le personnage du roi aurait la vedette. Le jeune homme ne serait alors qu'un de ses acolytes, éventuellement son fils. Mais ce second personnage ne serait pas représenté sur chaque monument et, qui plus est, toujours dans la même attitude. Les deux hommes doivent donc être considérés comme jouant un rôle de même importance dans le mythe évoqué. Des rôles égaux, dans une action commune, ne me semblent pas possibles pour la raison qui vient d'être évoquée (le roi serait plus important que le jeune homme). Mais cette égalité des rôles serait possible, et même nécessaire, dans le cas où les deux hommes sont ennemis. Pour qu'une intrigue présente de l'intérêt, il faut que le héros ait un adversaire d'envergure. Dans les mythes qui parlent de paires de guerriers, l'un des deux est toujours le simple compagnon du héros. Le héros a besoin d'un obstacle à écarter, d'un ennemi à combattre : donc le roi et le jeune homme sont des ennemis. Une autre question se pose alors : s'attaquent-ils mutuellement, ou l'un des protagonistes attaque-t-il les jeunes filles, tandis que l'autre vient à leur secours ? A défaut de vérité irrévocable, on peut émettre une hypothèse en observant les monuments à disposition.
Le jeune homme est en train de dégainer sur les vases (2), (5), (7) et (8). Le roi ne fait ce geste que sur le vase (4), alors que, sur les autres vases, il a toujours l'épée à la main : (2), (3), (5), (6), (7) et (8). Quand les deux hommes ont leur épée tirée, il y a simultanéité dans l'action. Quand le jeune homme est en train de dégainer, alors que le roi a déjà l'épée nue, le spectateur a vraiment l'impression que le roi attaque et que le jeune homme répond à l'attaque. Dans ces quatre cas, le peintre s'est donné la peine de visualiser cette nuance pour que l'observateur comprenne qui est l'agresseur. Il faut néanmoins admettre que, si on suit cette idée, le vase (4) fait problème, étant donné que c'est le roi qui est en train de dégainer.
Reste à savoir si le roi s'en prend au jeune homme ou aux femmes. Sur les huit vases, le schéma est le même : les deux suppliantes sont au centre, avec un homme de chaque côté : ABBA. Cela implique que les jeunes femmes sont le but de l'attaque, car sinon elles ne seraient pas représentées chaque fois entre les deux protagonistes masculins. Si ceux-ci se combattaient l'un l'autre, un des huit vases au moins devrait nous les montrer face à face, tandis que les suppliantes observeraient, ce qui donnerait le schéma : AABB ou BBAA. Comme ce n'est jamais le cas, on doit admettre que les femmes, qui se trouvent entre les deux hommes armés, sont l'objectif de leur action.

Les vases (1), (2), (4) et (8) comportent un niveau supérieur avec différentes divinités. Les quatre autres et le relief (9) n'en ont pas. Ces divinités sont de simples spectatrices et ne participent pas à l'action.

INTERPRÉTATION

L'hypothèse que j'avance, grâce à l'observation des huit vases, est la suivante : un roi, pour une raison qui reste inconnue de nous, veut tuer deux femmes, qui se sont réfugiées sur un autel. En dépit du sacrilège, il s'apprête à les massacrer sur l'autel même. Il porte donc son attaque contre les jeunes filles. Arrive alors un jeune homme, dont on ne connaît pas les liens avec les deux femmes, mais dont on peut penser qu'il aime l'une d'elles. Le roi est en train de les attaquer, l'épée à la main (exception faite du vase **(4)**). Le jeune homme dégaine (ou a déjà l'épée à la main, suivant les vases) et se précipite en direction du roi, pour l'empêcher de tuer les deux femmes. On est donc en présence d'un agresseur, le roi, et d'un défenseur, le jeune homme. Il n'y a pas de héros sans ennemi : ils se conditionnent l'un l'autre.
La présence d'un autel indique que l'on est à proximité d'un temple.
Intervient alors la prêtresse, qui s'interpose entre le roi et les jeunes femmes **(5)**. Sur le relief **(9)**, elle semble plutôt discuter avec la femme de gauche, comme si le danger n'était pas encore imminent.
Sur le vase **(7)**, la situation est un peu différente. Le roi vient de passer juste devant la préposée au culte qui, effrayée par cet homme armé, lâche l'oenochoé qu'elle tenait.
Les divinités assistent à la scène sans y participer.

PARTICULARITÉ DU VASE (1)

Le vase **(1)** présente bien le schéma défini pour entrer dans le catalogue étudié ici. Mais la passivité des personnages a fait couler beaucoup d'encre et donné lieu à des interprétations qui diffèrent de celle des sept autres vases[13]. La même inactivité des héros s'observe sur d'autres scènes de vases. Par exemple, le stamnos 949 du Cabinet des Médailles[14] montre une image très personnelle du mythe d'Actéon, où le chien d'Artémis manque singulièrement d'agressivité et où Actéon semble plus le caresser que le repousser. Le cratère en calice 770 de Lecce[15] représente Oreste et les personnages qui l'entourent dans une passivité totale. Le cratère en cloche 681 de Lecce introduit un Ajax impassible en face de Cassandre[16].
Ces trois exemples démontrent qu'un mythe identifié peut avoir différents types d'illustrations, y compris un type « passif ». Le vase **(1)** a donc tout à fait sa place dans notre catalogue et il illustre, selon toute évidence, le même mythe que les sept autres.

PARTICULARITÉS DU VASE (3)

Le vase **(3)**, s'il entre dans le catalogue, constitue un cas à part. La seule comparaison possible quant aux mouvements des personnages est la position du roi et celle de la main ouverte de la femme de gauche. Le schéma général correspond donc aux critères de sélection pour entrer dans le catalogue. Mais les nombreuses particularités de la scène, par rapport aux autres images, indépendamment des différences temporelles, font que cette illustration est quelque

[13] Les différentes interprétations concernant ce vase seront évoquées dans la deuxième partie de cette étude.
[14] Stamnos : Paris, Cabinet des Médailles, 949 : *The Red-figured Vases of Apulia*, p. 429, no. 71, pl. 158, 3-4.
[15] Cratère en calice : Lecce, 770 : *The Red-figured Vases of Apulia*, p. 118, no. 132. Illustration dans : Moret, Jean-Marc, *L'Ilioupersis dans la céramique italiote, Les mythes et leur expression figurée au IVe siècle*, Genève, 1975, Tome II, pl. 51, 2.
[16] Cratère en cloche : Lecce, 681 : *The Red-figured Vases of Apulia*, p. 111, no. 70. Illustration dans : Moret, Jean-Marc, *L'Ilioupersis dans la céramique italiote, Les mythes et leur expression figurée au IVe siècle*, Genève, 1975, Tome II, pl. 1, 1-2.

peu marginale. On a l'impression que le peintre n'a pas respecté le carton de base, ou plutôt qu'il a voulu exécuter son travail au plus vite. Les personnages de ce vase sont trop grands (leur tête touche le bord supérieur) et ils prennent toute la place, si bien qu'il n'en reste pas pour le décor, sinon un bucrane et une petite fenêtre. Pas de colonne, pas de branche, pas de prêtresse ou de préposée au culte, pas de récipient sur le sol. L'autel se réduit à un simple bloc sculpté blanc, sans décoration. Les jeunes femmes se regardent, alors que le danger les menace.

Les deux hommes attaquent
Ce qui frappe immédiatement, c'est que sur ce vase, il ne fait aucun doute que les deux hommes attaquent. Leur main gauche à tous deux, ouverte, effleure la chevelure d'une des suppliantes, prête à la saisir. Quand un personnage est saisi par les cheveux, l'issue est presque toujours fatale pour lui. Ici, on a l'impression que l'issue sera également tragique pour les deux jeunes femmes.

Une action trop explicite pour être convaincante
Des huit vases illustrant ce schéma, le vase (**3**) est le seul qui soit explicite et qui montre clairement que les deux hommes attaquent les deux suppliantes. N'est-il pas étonnant que les sept autres, de meilleure qualité, ne montrent pas clairement une action aussi simple et que seul un artiste médiocre y soit parvenu ? Je ne pense donc pas que l'on puisse, en s'appuyant sur le seul témoignage du vase (**3**), déduire que sur les sept autres les deux hommes attaquent les deux femmes. La clarté de l'action du vase (**3**) est suspecte vu l'ambiguïté qui règne sur les autres vases. Cette volonté de montrer que les deux hommes attaquent de concert constitue un *unicum* dans notre catalogue. Il s'agit donc peut-être d'une interprétation personnelle du peintre de ce vase.

Un jeune homme de dos
La position du jeune homme, comme relevé plus haut, pose problème. Le spectateur le voit de dos, alors que sur toutes les autres images on le voit de face. Cette posture l'efface et met le roi en évidence. Avec son sceptre et son épée bien visibles, il est plus typé que le jeune homme de dos. Ce dernier reste indéfinissable, car il n'a aucun attribut.

Un décor inexistant
Il faut aussi relever qu'il n'y a, pour ainsi dire, aucun élément de décor, si ce n'est un bucrane et une petite fenêtre. C'est peu de chose à côté des colonnes, arbres, fleurs de remplissage, trépieds, guirlandes, récipient renversé, branches, divinités, prêtresse, préposée au culte etc. qui ornent les autres vases. L'autel se réduit à un simple bloc blanc, sans décoration.
Le peintre s'est manifestement contenté de reproduire un schéma, sans se donner la peine de savoir ce qu'il représentait, ou en interprétant mal la scène qu'il avait sous les yeux et qu'il devait reproduire.

La tradition figurée : c'est toujours le roi qui est arrêté
Il faut aussi remarquer que, dans la tradition figurée que l'on a pu reconstituer, la prêtresse se trouve face au roi : c'est à lui qu'elle adresse son signe de supplication ou d'interdiction. De même, c'est l'élan impétueux du roi qui effraie la jeune préposée au culte.

Le point de vue de Carl Robert
Robert[17] s'est livré à une analyse détaillée des vases (**1**), (**5**) et (**6**). Selon lui, le roi attaque les jeunes femmes, tandis que le jeune homme les défend.

---

[17] Robert, Carl, *Archaeologische Hermeneutik, Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*, Berlin 1919.

Rudens

Si l'on accepte la proposition de Marx[18], qui reconnaît l'identité de l'action du *Rudens* de Plaute et celle de la scène du vase (**5**), le jeune homme défend les femmes contre l'homme d'âge mûr qui les attaque.

Confusion possible avec une scène de l'Ilioupersis

Le schéma, qui illustre le mythe que l'on tente d'identifier, se compose de deux suppliantes assises sur un autel, encadrées par deux hommes. Mais ce schéma correspond également à un autre mythe, plus connu, et bien identifié. Il s'agit de la scène de l'Ilioupersis, qui montre Hélène et Cassandre en suppliantes, s'agrippant au Palladium, tandis que Ménélas et Ajax les attaquent. Les deux héroïnes étreignent le Palladium. Leur position est donc différente de celle des femmes de nos neuf monuments. Mais le statut de suppliantes leur est commun. De plus, leur nombre et celui de leur agresseurs correspondent parfaitement. Cette proximité des deux mythes, l'un très célèbre et souvent représenté sur les vases[19], l'autre moins répandu et diffusé surtout (si ce n'est exclusivement) en Apulie, explique peut-être la confusion du peintre du vase (**3**). Comme dans la légende troyenne où Ménélas attaque Hélène et Ajax attaque Cassandre, les deux protagonistes de notre mythe font un geste très explicite, qui traduit cette agression. La confusion entre le mythe troyen et le mythe inconnu, expliquerait pourquoi, ici (**3**), les deux hommes attaquent explicitement les deux femmes, alors que l'action reste difficilement définissable sur les sept autres vases.

Conclusion concernant le vase (3)

Ce vase (**3**) ne suffit donc pas à remettre en question l'interprétation des sept autres. Toute image mythologique est référentielle, c'est-à-dire qu'elle suppose que le spectateur de l'image connaît par avance la situation représentée.

C'est parce que le travail des six autres peintres est plus fin et plus subtil qu'il nous est impossible de dire ce qui se passe exactement dans leurs scènes. La personne qui connaissait le mythe pouvait interpréter sans peine la représentation figurée et apprécier à sa juste valeur les nuances apportées par l'artisan-artiste.

---

[18] Marx, Friedrich, *Plautus Rudens*, Leipzig, 1928.
Voir surtout la troisième partie de la présente étude qui étaie sa théorie.

[19] Cratère à volutes : B.M. F 160 : *The Red-figured Vases of Apulia*, p. 193, no. 8. Illustration dans : Moret, Jean-Marc, *L'Ilioupersis dans la céramique italiote, Les mythes et leur expression figurée au IVe siècle*, Genève, 1975, Tome II, pl. 8, et pl. 10,1.
Cratère à volutes : B.M. F 278 : *The Red-figured Vases of Apulia*, p. 931, no. 118, pl. 365,3.
Fragment d'amphore : Halle, 215, de Ruvo : *The Red-figured Vases of Apulia*, p. 504, no. 87. Illustration dans : Moret, Jean-Marc, *L'Ilioupersis dans la céramique italiote, Les mythes et leur expression figurée au IVe siècle*, Genève, 1975, Tome II, pl. 10,2.
Cratère à volutes : Marché Suisse, Galerie Nefer : *First Supplement to the Red-figured Vases of Apulia*, p. 151, no. 21a, pl. XXIX, 4.
Voir aussi :
Schauenburg, Konrad, « Zur Mythenwelt des Baltimoremalers », *RM*, 1994, no. 101, p. 51-68, pl. 18,1 : amphore, collection privée; 19,2 : amphore, collection Geddes; 22,2 : cratère à volutes, sur le marché; 24,1 : cratère à volutes, collection privée.

II

Les interprétations de la scène des suppliantes

INTRODUCTION

La scène des suppliantes, représentée sur les neuf monuments étudiés, a été l'objet de nombreuses interprétations. La plupart d'entre elles ne sont pas du tout convaincantes, et les autres semblent peu satisfaisantes. Néanmoins une présentation des diverses propositions et de leurs auteurs est nécessaire. Les auteurs vont être classés suivant deux critères. Le premier est thématique, le deuxième chronologique. Les thèmes sont classés dans l'ordre chronologique de leur apparition. On trouvera chacun des auteurs avec la date de parution de son étude dans la section du mythe concerné. Ces auteurs seront alors classés dans l'ordre chronologique de leur parution. Il arrive qu'un même article soit mentionné deux fois, quand l'auteur a donné, successivement, deux interprétations de la scène ou quand il a donné une interprétation pour un vase et une autre pour les autres vases. De même, quand un auteur n'est pas d'accord avec une interprétation, son opposition sera mentionnée après l'article en question ou à la fin d'une section consacrée à un mythe.
Pour ne pas alourdir le texte, il n'y a pas de note bibliographique. Pour retrouver un article, il suffit de connaître le nom de l'auteur, la date de parution du travail en question, et de se référer à la bibliographie de cette deuxième partie. L'ensemble des articles ayant un rapport avec un ou plusieurs monuments du catalogue se trouvent réunis dans la section dénommée : *Auteurs ayant écrit sur un ou plusieurs des neuf monument étudiés*.
La présentation des différents mythe est suivie par un tableau qui présente chaque auteur avec un court résumé de l'interprétation qu'il donne aux différents monuments.

LES SOURCES : HYGIN ET APOLLODORE

Pour commencer, il faut relever que les sources mythographiques, qui auraient pu nous aider à identifier l'action, ne nous fournissent aucune information concluante dans ce sens.
Hygin[1] et Apollodore[2] sont les mythographes les plus complets. Leurs recueils de mythes sont des sources très importantes, qui comprennent les principales légendes, mais aussi des légendes moins connues. Malgré cela, il ne fait aucun doute que toutes les histoires héroïques qui se racontaient dans l'Antiquité ne nous sont pas parvenues. Le mythe recherché ici ne figure pas dans les compilations de ces deux auteurs. Nous ne connaissons d'ailleurs qu'un « moment » du mythe, celui de la supplication. Dans les *Fables* ou dans la *Bibliothèque*, il n'est nulle part question de deux jeunes filles réfugiées sur un autel, qui seraient attaquées par un roi et défendues par un jeune homme ou, si l'on suit l'autre interprétation, attaquées par ces deux hommes. Les sources mythographiques ne sont donc d'aucune aide en ce qui concerne l'interprétation de la scène des suppliantes. Cela explique le grand nombre d'interprétations proposées pour cette scène.

---

[1] Hygin, *Fables*, Paris, 1997.
[2] Apollodore, *Bibliothèque*, Paris, 1991.

DÉMÉTER

G. Minervini (1844)	G. Jatta (1869)

Apollodore[3] raconte que Déméter, après avoir appris que sa fille Perséphone avait été enlevée par Pluton, avait quitté le ciel et, sous l'apparence d'une simple femme, était venue à Eleusis. Là, elle s'assit sur une pierre, près du puits nommé Callichoron (*des belles danses*). Puis elle se rendit chez le roi et la reine de la ville, Céléos et Métanéira. Le vase **(1)** montre Déméter se reposant près du puits. Un autre récit concernant Déméter est rapporté par le scholiaste de Nicandre[4]. Selon cette version, un des fils de Céléos se moqua de Déméter qui, assoiffée, but goulûment la boisson qu'on lui offrait. Vexée par ce rire, Déméter le métamorphosa en lézard[5].
Déméter est la femme qui tient les deux branches. Le bassin est le puits Callichoron. On est donc à Eleusis. L'autre femme assise est Métanéira. Le roi richement vêtu à gauche est Céléos. Le jeune homme de droite est un des fils de Céléos et Métanéira, celui qui sera métamorphosé en lézard. Athéna est présente car, suivant l'hymne homérique à Déméter[6], elle cueillait des fleurs avec Perséphone quand cette dernière fut enlevée par Hadès. Hermès a, quant à lui, un lien avec Eleusis, qui est le héros éponyme de la cité, selon Pausanias[7]. Apollon n'a pas de rapport direct avec Déméter, mais les guirlandes suspendues font allusion aux mystères d'Eleusis.
La face B de ce vase se réfère également aux mystères d'Eleusis. Les différents objets que tiennent les quatre personnages autour de la stèle funéraire feraient allusion à l'initiation du défunt.

Commentaire
On peut excuser Minervini, car non seulement il n'avait qu'un vase pour tenter une interprétation, mais, qui plus est, le vase représentant les personnages statiques et inactifs. Il lui était donc impossible de déterminer le rôle du roi et du jeune homme par rapport aux deux femmes. Il est plus difficile de comprendre sa méprise sur l'interprétation de l'autel.

S'opposent à l'interprétation de Déméter		
Th. Panofka (1845)	*H. Heydemann (1866)*	*A. Cavedoni (1845)*

MANTO

Th. Panofka (1845)	J. G. Frazer (1898)

Pausanias[8], dans sa description de Thèbes, mentionne l'entrée du temple d'Apollon Isménien, situé sur la colline Isménia. Près de cette entrée se trouvent les statues en marbre de Pallas et d'Hermès. Pausanias[9] mentionne aussi une pierre devant le temple, sur laquelle Manto, fille de Tirésias, avait l'habitude de s'asseoir et qui, encore à son époque, était appelée le siège de

---

[3] Apollodore, *Bibliothèque*, Paris, 1991, Livre I, Chapitre 5.
[4] Nicandre de Colophon (en Asie Mineure) est un poète grec, d'époque hellénistique (IIe siècle av. J.-C.). De ses oeuvres nombreuses ne survivent que deux poèmes, les *Thériaca* et les *Alexipharmaca*. Il a également écrit un poème mythologique qui est perdu et qui a probablement influencé Ovide lorsqu'il composa *Les Métamorphoses*.
[5] Graves, Robert, *Les mythes grecs*, Paris, 1967, 24,e.
[6] Homère, *Hymnes*, Paris, 1976, vers 424, p. 55.
[7] Pausanias, *Description of Greece*, Londres, 1898, Volume I, Livre I, 38,7, p. 58.
[8] Pausanias, *Description of Greece*, Londres, 1898, Volume I, Livre IX, 10, p. 456-457.
[9] Idem.

Manto. Apollon est donc l'Apollon Isménios thébain, associé aux deux divinités qui se trouvent devant son temple, Hermès et Pallas. La femme assise, qui tient les branches d'olivier à la main, est la prophétesse Manto qui, après la prise de Thèbes par les Argiens, fut emmenée, avec les autres prisonniers, comme offrande pour l'Apollon de Delphes[10]. En tant que jeune prêtresse, les branches lui conviennent parfaitement. Après Manto, la figure la plus importante de la scène est l'homme barbu portant un sceptre. Il s'agit d'Adraste, que Pindare[11] montre comme le principal chef de l'expédition des Epigones, au lieu de Tersandros, fils de Polynice, selon Pausanias. Adraste devait donc décider du sort de Manto. La jeune fille assise à côté de Manto se tourne vers Adraste pour le prier d'adoucir son jugement. On serait tenté de croire que cette jeune femme est la soeur de Manto[12]. Mais Pausanias ne nomme qu'une seule fille de Tirésias[13]. On peut trouver la confirmation que les deux jeunes filles sont les filles de Tirésias dans le monument funéraire dressé près de l'entrée du temple de Dionysos à Mégare. Ce monument était consacré à Manto, fille du prophète Polyeidos, et à sa soeur Astycrateia[14].
On peut identifier l'éphèbe armé, à droite, grâce à Euripide. Apollodore[15] indique que, selon Euripide, Alcméon, fils d'Amphiaraos, eut de Manto, après la prise de Thèbes, un fils, Amphilochos, et une fille, Tisiphonè.
L'interprétation se réfère au mythe des *Sept contre Thèbes* et à celui des *Epigones*. Adraste trahit une différence d'âge avec le jeune homme, ce qui correspond parfaitement au mythe des Epigones[16]. Le héros juvénile est Alcméon, fils d'Amphiaraos, un des six chefs tombés lors de la première expédition contre Thèbes.
Dans le sanctuaire de Delphes, il y avait un portique dans lequel on voyait aussi Athéna Pronaia. Manto resta à Delphes jusqu'à ce qu'elle fût envoyée en Asie Mineure, à Colophon pour fonder le sanctuaire et l'oracle d'Apollon Clarios[17]. Là elle épousa Rhakios, roi de Carie, de qui elle eut un fils, le célèbre devin Mopsos.

Commentaire

Cette interprétation découle de la présence des divinités. Panofka a d'abord reconnu le lieu, Thèbes, d'après Pausanias, puis il a fait le lien avec un mythe thébain. Ne connaissant pas les autres vases, il n'a pas compris que l'action était violente et que les jeunes femmes étaient agressées.

S'opposent à l'interprétation de Manto	
H. Heydemann (1866)	*G. Jatta (1869)*

[10] Apollodore, *Bibliothèque*, Paris, 1991, Livre III, Chapitre 7, 4.
[11] Pindare, *Pythiques*, Paris, 1992, Huitième Pythique, 50, p. 122.
[12] Pausanias, *Description of Greece*, Londres, 1898, Volume I, Livre IX, 11, 2, p. 458.
[13] Mais d'autres sources donnent une soeur dénommée Daphné à Manto. Sur le mythe de Manto :
Apollodore, *Bibliothèque*, Paris, 1991, Livre III, 3, 7. Diodore de Sicile : IV, 66.
Pausanias, *Description of Greece*, Londres, 1898, Volume I, Livres : IX, 33, 1, p. 485.
Graves, Robert : *Les mythes grecs*, no. 107, i.
[14] Pausanias, *Description of Greece*, Londres, 1898, Volume I, Livre I, 43, 5, p. 66.
[15] Apollodore, *Bibliothèque*, Paris, 1991, Livre III, 7, 7.
[16] Les Epigones sont les fils des sept chefs qui combattirent Thèbes et qui périrent tous à l'exception d'Adraste. Celui-ci prit la tête des Epigones lors de la deuxième attaque contre Thèbes.
[17] Pausanias, *Description of Greece*, Londres, 1898, Volume I, Livre IX, 33, 1, p. 485.

ILIOUPERSIS : HÉLÈNE ET POLYXÈNE (?)

H. Heydemann (1866)

Achille s'éprit de Polyxène, la plus jeune des filles de Priam. Mais le héros fut tué par Pâris. Au moment du sac de Troie, l'ombre d'Achille apparut aux Grecs et leur demanda de lui sacrifier Polyxène. Sur son tombeau, son fils Néoptolème sacrifia la jeune fille pour apaiser l'ombre de son père. L'image représenterait donc Polyxène cherchant refuge sur l'autel, avant qu'on ne l'emmène pour être sacrifiée sur la tombe d'Achille. L'autre femme serait Hélène qui, elle aussi, lors de la prise de Troie, chercha asile pour échapper à Ménélas. L'un des hommes est donc Ménélas.

Commentaire

Les peintres ont utilisé un autre schéma pour illustrer la scène de l'Ilioupersis, où Hélène et une autre femme sont agressées dans le temple d'Athéna. Au lieu de les représenter assises sur un autel, on les voit agripper le Palladium. De plus l'autre jeune femme a été identifiée comme Cassandre, et non pas Polyxène[18].

ANTIGONE ET ISMÈNE

A. Cavedoni (1845)	G. Jatta (1869)	E. Loewy (1893)
S. Reinach (1899)	V. Macchioro (1914)	K. Meuli (1924)
L. Séchan (1926)		

Dans le dithyrambe[19] d'Ion de Chios[20], Laodamas[21], fils d'Etéocle, tuait Antigone et Ismène, filles d'Oedipe, en mettant le feu au temple d'Héra où elles s'étaient réfugiées et où elles périrent brûlées. On interprète donc ainsi les personnages : le roi est Laodamas; les deux jeunes filles Antigone et Ismène, la vieille femme la prêtresse du temple d'Héra, mais aucune interprétation n'est proposée concernant le jeune homme.

Commentaire

L'absence de bûcher autour de l'autel montre que cette interprétation n'est pas satisfaisante. L'histoire d'Alcmène, réfugiée sur un autel, fait mention du bûcher érigé par Amphitryon. Les peintres qui ont illustré cette scène n'ont pas manqué de le montrer[22].

S'opposent à l'interprétation d'Antigone et d'Ismène		
F. Hauser (1912)	*C. Robert (1919)*	*L. Séchan (1926)*
I. Krauskopf (1981)	*A. D. Trendall* *A. Cambitoglou (1982)*	*Ch. Aellen (1986)*

[18] Voir plus haut la liste des vases apuliens représentant cette scène de l'Ilioupersis (Hélène et Cassandre agrippant le Palladion), dans la partie consacrée au vase (**3**).

[19] Dithyrambe : une forme de choeur chanté en l'honneur du dieu Dionysos.

[20] Ion de Chios (~490-421 av. J.-C.) est un poète grec surtout connu pour ses tragédies, qui furent étudiées et admirées par les savants d'Alexandrie et par Longin dans *Du sublime*. Aucune ne nous est parvenue. Il nous reste de lui que des fragments. Voir :
Bergk, Theodorus, *Poetae Lyrici Graeci*, Volume II, « Ion », p. 255-256, fragment 12.

[21] Meuli, K., « Laodamas », *RE*, XII, 1, Munich, 1924, col. 696-697, no. 1.

[22] Pour des illustrations d'Alcmène au bûcher :
Trendall, A.-D., Webster, T.B.L., *Illustrations of Greek Drama*, Londres, 1971, p. 76-77, fig. III.3,6; 3,7; 3,8.
III. 3,6 : Cratère en calice, apulien, du Peintre de la Naissance de Dionysos; III. 3,7 : Cratère en calice, sicilien; III. 3,8 : Cratère en cloche, paestan, signé par Python, Londres, British Museum, F 149.

LES LOCRIENNES

F. Hauser (1912)	P. Mingazzini (1965-1966)	A. D. Trendall (1970)
A. D. Trendall A. Cambitoglou (1978)	A. D. Trendall A. Cambitoglou (1982)	K. Schauenburg (1983)

Lors du sac de Troie, Ajax le Locrien, fils d'Oïlée, découvrit Cassandre dans le temple d'Athéna, agrippée au Palladion; il la traîna hors du temple et la viola. Pour expier ce sacrilège, les Locriens furent condamnés à envoyer à Troie chaque année, pendant mille ans, deux vierges destinées à être esclaves dans le temple d'Athéna. Elles faisaient alors partie de la classe la plus basse des servantes de ce temple. Durant leur course jusqu'au temple d'Athéna, on lapidait les deux femmes. Si les habitants s'en emparaient avant qu'elles n'arrivent au temple, elles étaient mises à mort, mais si elles atteignaient le temple, elles avaient la vie sauve.
Les suppliantes sont des Locriennes, qui ont trouvé asile sur l'autel d'Athéna à Troie. La présence des divinités (pour le vase (1)), a aussi une explication. Un jugement d'Apollon a condamné les jeunes filles à ce destin. La scène se passe dans le sanctuaire d'Athéna, où la rancoeur de cette déesse les a traquées. Quant à Hermès, il a sa place dans la scène, même s'il est souvent utilisé pour combler un espace vide de l'image. Les sources ne donnent les noms que des deux premières Locriennes qui furent tirées au sort, puis envoyées à Troie. Il s'agit de Périboia et de Cléopatra. L'homme barbu est le roi de Troie et le jeune homme est son homme de main. La présence d'un roi troyen après la chute d'Ilion s'explique par le fait que, comme le relate Strabon[23], les Troyens croyaient que leur ville avait continué d'exister après sa chute. Ils ne pouvaient logiquement pas se passer d'un successeur à Priam. Il y avait donc eu un roi après la guerre, mais on ne sait pas comment il se nommait.

Commentaire
On peut se demander comment les Locriennes, qui ont erré toute la nuit pour échapper aux attaques des Troyens pourraient être représentées comme deux femmes richement vêtues et somptueusement parées. On a supposé que l'homme barbu était un roi troyen. Mais la mythologie ne connaît pas de successeur à Priam.

S'opposent à l'interprétation de Mingazzini		
E. Keuls (1974)	*J.-M. Moret (1975)*	*A. Kossatz-Deissmann (1978)*

S'opposent à l'interprétation des Locriennes		
C. Robert (1919)	*L. Séchan (1926)*	*A. Kossatz-Deissmann (1978)*
E. Keuls (1986)	*Ch. Aellen (1986)*	

LE *RUDENS* DE PLAUTE

F. Marx (1928)	Ch. Aellen (1986)	O. Zwierlein (1991)
Ch. Aellen (1994)	J. B. Connelly (1994)	H.-G. Nesselrath (1999)

Dans son étude, Marx propose de rattacher le vase (5) au *Rudens* de Plaute. La pièce de Plaute est une adaptation d'une pièce perdue de Diphile, qui a lui-même parodié une tragédie perdue. Le mythe qui a inspiré cette tragédie a également inspiré le peintre du vase (5). La proposition de Marx sera évoquée dans la troisième partie.

[23] Strabon, *Géographie*, Paris, 1880, Tome III, Livre XIII, 40, p. 39.

Les sources grecques qui nous sont conservées représentent un champ d'étude très étendu : en plus des oeuvres complètes, il existe d'innombrables fragments d'auteurs, pas toujours connus. N'ayant que peu de connaissances dans ce domaine, je me suis adressé à H.-G. Nesselrath, lui soumettant mon hypothèse relative à la thèse de Marx.
Nesselrath[24] pense également que le *Rudens* de Plaute contient l'intrigue qui correspond le mieux à la scène des suppliantes. Il admet aussi le fait que Plaute s'est inspiré de Diphile, qui s'était lui-même inspiré d'une tragédie, mais il ne connaît aucun fragment qui s'accorderait avec les illustrations des monuments étudiés.

S'opposent à la démonstration d'Aellen
A. D. Trendall et A. Cambitoglou (1992)

LES DANAÏDES

E. Keuls (1974)	A. Kossatz-Deissmann (1978)	K. Schauenburg (1983)
Musée d'Art et d'Histoire, Genève, in *Genava* (1983)	O. Palagia (1984)	S. Gogos (1984)
E. Keuls (1986)	A. D. Trendall (1989)	E. Keuls (1990)
C. Lapaire (1991)	A. D. Trendall A. Cambitoglou (1992)	K. Schauenburg (1994)
C. Lochin (1994)	Musée d'Art et d'Histoire, Genève, fiche d'inventaire (1999)	Musée d'Art et d'Histoire, Genève, fiche signalétique de la salle d'exposition (1999)

Fils de Bélos, roi d'Egypte, Danaos et Aegyptos étaient frères jumeaux. Aegyptos avait cinquante fils, Danaos cinquante filles (les Danaïdes). Bélos offrit à Aegyptos le royaume d'Arabie et à Danaos celui de Libye, mais ce dernier se sentit menacé lorsque son frère s'empara de l'Egypte et il se réfugia à Argos avec ses filles. Les fils d'Aegyptos poursuivirent leurs cousines jusqu'à Argos pour les épouser contre leur gré. Danaos fut obligé de céder, mais ordonna à ses filles de poignarder leurs cousins pendant la nuit de noces. Toutes obéirent à leur père, sauf Hypermnestre, qui épargna son mari Lyncée. Par la suite, Lyncée massacra les Danaïdes et Danaos pour venger ses frères. Après leur mort et en punition de leur crime, les Danaïdes furent condamnées aux Enfers à remplir d'eau un tonneau percé.
La scène des vases représenterait les Danaïdes cherchant refuge sur l'autel, poursuivies par un des fils d'Aegyptos. Le roi serait, selon certains leur père Danaos, selon d'autres Aegyptos lui-même, ou encore Pélasgos, roi d'Argos, à qui les Danaïdes demandèrent protection contre les fils d'Aegyptos; dans ce dernier cas, le jeune homme serait un héraut des fils d'Aegyptos[25].
Sur le vase (1), on note la présence d'Athéna et d'Hermès, car, selon Apollodore[26], ces deux divinités purifièrent les Danaïdes après leurs crimes.
La plupart des auteurs pensent que les images se rattachent aux *Suppliantes* d'Eschyle[27]. Les Danaïdes sont présentées dans la posture canonique des suppliantes à l'autel, ce qui

---

[24] Nesselrath, Heinz-Gunther, Lettre du 1. 4. 1999, Universität Bern, Institut für klassische Philiologie.
[25] Une scène, qui intervient à la fin des *Suppliantes* d'Eschyle, montre une discussion entre le roi Pélasgos et le héraut qui réclame les Danaïdes : Eschyle, *Les Suppliantes*, Paris, 1984, Tome I, p. 46-47, vers 911-953.
[26] Apollodore, *Bibliothèque*, Paris, 1991, Livre II, Chapitre 1, 22.
Sur l'ensembles du mythe des Danaïdes : dès Chapitre 1, 12.
Voir aussi : Hygin, *Fables*, Paris, 1997, p. 120-123, Fables 168-170.
[27] Vers 460 av. J.-C. Eschyle fait une tétralogie d'après le mythe des Danaïdes. Cette tétralogie se compose de trois tragédies (la trilogie) qui sont, dans l'ordre, *Les Suppliantes*, *Les Egyptiens* et *Les Danaïdes*, et d'une satyre intitulée *Amymoné*. Il ne nous est parvenue que la tragédie des *Suppliantes*.

correspond parfaitement au contenu des *Suppliantes* d'Eschyle : au début de la pièce, quand les jeunes femmes arrivent devant la ville, Danaos leur conseille de s'asseoir sur un autel. Les deux suppliantes représenteraient le choeur des cinquante Danaïdes de la tragédie d'Eschyle[28]. Sur le vase (5), la prêtresse est peut-être Io, ancêtre de Danaos et prêtresse d'Héra, qui apparaît dans cette tragédie, et qui a dû jouer un rôle dans les pièces perdues de la trilogie des Danaïdes.

Commentaire

Cette proposition n'est pas convaincante. Comment croire que, pour représenter les cinquante Danaïdes, les différents peintres et le sculpteur aient tous choisi de ne représenter que deux jeunes femmes? Ils auraient assurément introduit plus de deux suppliantes, et chacun en aurait représenté un nombre différent. C'est ce qu'on observe sur les vases montrant les Danaïdes dans les Enfers[29] : leur nombre n'est pas toujours le même.

Un autre mythe fait intervenir un grand nombre de personnages cherchant refuge sur un autel. Il s'agit du mythe des Héraclides. Les Héraclides ont choisi cet asile pour échapper aux persécutions d'Eurysthée[30]. Plusieurs vases italiotes illustrent cette scène : chaque peintre a représenté un nombre différent d'Héraclides[31].

Admettre que deux femmes représentent les cinquante Danaïdes me semble impossible. L'exemple des Héraclides montre que les peintres n'auraient pas représenté systématiquement deux Danaïdes. Il faut donc impérativement chercher un mythe où deux femmes seulement se réfugient sur l'autel.

S'opposе à la proposition de Keuls

A. Kossatz-Deissmann (1978)

[28] Pour le motif de femmes suppliantes dans le drame grec et romain, voir :
Leo, Friedrich, *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlin, 1912, p. 159-160.
Leo considère que les *Danaïdes* d'Eschyle sont le prototype des femmes suppliantes.

[29] Vases apuliens représentant un nombre varié de Danaïdes :
Hydrie, fragments, Sydney 51.39 + Leiden, Univ. Arch. Inst. 35 (CWLS 252) : *RVAp*, p. 164, ch. 7, no. 4. : en tout cas trois Danaïdes.
Hydrie, polychrome, 38462, de Policoro : *RVAp*, p. 407, ch. 15, no. 59. : six Danaïdes.
Cratère à volutes, Karlsruhe, B 4 : *RVAp*, p. 430-431, ch. 16, no. 81, pl. 160,1. : deux Danaïdes.
Cratère à volutes, Naples, 3222 (inv. 81666), de Altamura : *RVAp*, p. 430-431, ch. 16, no. 82, pl. 160,2. : trois Danaïdes.
Amphore, Tarante, d'Altamura : *RVAp*, p. 763, ch. 23, no. 293, pl. 284,1. : quatre Danaïdes.
Cratère à volutes, Malibu, 77 AE 13 : *RVAp*, p. 863, ch. 27, no. 17, pl. 323, 3-4. : trois Danaïdes.
Cratère à volutes, Leningrad, inv. 1716 = St. 426 : *RVAp*, p. 864, ch. 27, no. 19. : cinq Danaïdes.
Hydrie, The Hague, Schneider-Herrmann coll. 47 : *RVAp*, p. 872, ch. 27, no. 59. : trois Danaïdes.
Cratère à volutes, Naples, coll. privée 369 : *RVAp*, p. 923-924, ch. 28, no. 87, pl. 358. : neuf Danaïdes.
Cratère à volutes, Leningrad, inv. 1717 = St. 424 : *RVAp*, p. 930-931, ch. 28, no. 117. : six Danaïdes.
Cratère à volutes, Pulsano, Guarini coll. : *RVAp Suppl. II*, p. 274, ch. 27, no. 22a2.
Cratère à volutes, Münster, coll. privée : *RVAp Suppl. II*, p. 274, ch. 27, no. 22a3. : une Danaïde.
Cratère à volutes, Urbana-Champaign, University of Illinois - World Heritage Museum, 82.6.1. : *RVAp Suppl. I*, p. 152, ch. 27, no. 23a.
Plat, jadis California Market, I.A.C. 3986 : *RVAp Suppl. I*, p. 158, ch. 27, no. 67b, pl. XXX,3. : trois Danaïdes.
Cratère à volutes, London Market, Heim Gallery . *RVAp Suppl. I*, p. 182, B, pl. XXXVI.

[30] Euripide tire de ce mythe le sujet de sa pièce intitulée *Les Héraclides*.

[31] Deux représentations lucaniennes du mythe des Héraclides se trouvent dans :
Trendall, A. D., Webster, T. B. L., *Illustrations of Greek Drama*, Londres, 1971, p. 86-87.
p. 86, III, 3, 20 : Péliké lucanienne, Policoro, Museo Nazionale della Siritide, de Policoro.
p. 87, III, 3, 21 : Cratère à colonnes, Berlin, 1969.6.

S'oppose à la proposition de Kossatz-Deissmann
S. Gogos (1984)

S'oppose à l'interprétation des Danaïdes
Ch. Aellen (1986)

PROCNÉ ET PHILOMÈLE

Musée d'Art et d'Histoire, Genève, fiche signalétique de la salle d'exposition (1999)

Térée, roi de Thrace, avait épousé Procné. Il viola la soeur de celle-ci, Philomèle, et il lui coupa la langue pour qu'elle ne parle pas. Philomèle fit parvenir une tapisserie à sa soeur, où elle avait brodé les images de ce qui lui était arrivé. Pour se venger, Procné tua son fils, découpa ses membres, les fit bouillir et les servit ensuite en repas à Térée. Après qu'il eut mangé, Procné lui apprit la vérité. Elle eut le temps de fuir avec Philomèle, mais Térée se lança à leur poursuite. Les deux soeurs supplièrent les dieux de les épargner. Elles furent changées en oiseaux : Procné devint un rossignol, Philomèle une hirondelle et Térée fut métamorphosé en vautour.

Commentaire

A aucun moment du mythe, il n'est dit que les deux soeurs cherchent refuge sur un autel. Si tel avait été le cas, les mythographes et les auteurs qui nous rapportent cette légende n'auraient pas omis de le mentionner. Ce mythe ne correspond donc pas aux scènes étudiées.

SANS INTERPRÉTATION

A. Cavedoni (1845)	C. Robert (1919)	L. Séchan (1926)
H. Sichtermann (1966)	T. B. L. Webster (1967)	J.-M. Moret (1975)
H. Lohmann (1979)	I. Krauskopf (1981)	A. Greifenhagen (1981)
A. D. Trendall A. Cambitoglou (1982)	H. Termer (1982)	K. Schauenburg (1983)
Record of The Art Museum, Princeton (1984)	K. Schauenburg (1994)	L. Lopinto (1995)
M. Schmidt (1996)	La musique et la danse dans l'Antiquité (1996)	

Un grand nombre d'auteurs ont préféré ne pas faire de nouvelles propositions, ni même adhérer à une de celles qui existaient déjà.

S'opposent à la proposition de Robert	
K. Schauenburg (1983)	*Ch. Aellen (1986)*

Tableau des auteurs et de leurs interprétations de la scène des suppliantes

Ce tableau présente, dans l'ordre chronologique, l'auteur, l'année de parution de son article ou de son ouvrage, et sa proposition d'interprétation pour la scène des deux suppliantes. Comme tous les auteurs n'ont pas commenté tous les monuments, ou qu'un même auteur a donné plusieurs interprétations d'un monument à l'autre, ces derniers portent chacun un numéro distinctif. Une croix sera mise dans la colonne correspondante, pour indiquer de quel monument il est question.

Les monuments portent chacun un numéro distinctif :					
1	Cratère à volutes	Ruvo, collection Jatta, J. 414	**6**	Cratère à volutes	Jadis Bruxelles, collection Errera
2	Cratère à volutes	Genève, Musée d'Art et d'Histoire, Inv. 24.692	**7**	Cratère à volutes	Collection privée (jadis collection Termer, K1/47, puis collection Sciclounoff)
3	Amphore	Collection privée	**8**	Cratère à volutes	Collection privée
4	Cratère à volutes	Emblem, collection Moonen	**9**	Relief	Princeton, Art Museum, 83-34
5	Amphore	Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, Inv. 1705 (St. 452)			

		Monuments									
Auteurs	Années	1	2	3	4	5	6	7	8	9	Interprétations de la scène des deux suppliantes
Minervini	1844	X									La femme qui tient les deux branches : Déméter; l'autre femme : Métanéira; le roi : Céléos, roi d'Eleusis; le jeune homme : un fils de Céléos et de Métanéira qui se moqua de Déméter alors qu'elle buvait goulûment et qui fut transformé par elle en lézard.
Cavedoni	1845	X									Cavedoni évoque la possibilité que les suppliantes soient les deux soeurs Antigone et Ismène. Mais finalement il préfère laisser cette représentation indéterminée.

Auteurs	Années	1	2	3	4	5	6	7	8	9	Interprétations de la scène des suppliantes
Panofka	1845	**X**									Pausanias (IX, 10), dans sa description de Thèbes, mentionne l'entrée du temple d'Apollon. Près de cette entrée se trouvent les statues en marbre de Pallas et de Hermès. Pausanias mentionne aussi une pierre devant le temple, sur laquelle Manto avait l'habitude de s'asseoir et qui, encore à son époque, était appelée le siège de Manto. Panofka se réfère à cette description de Thèbes pour interpréter le vase (1). Il situe l'action à Thèbes. Apollon est donc l'Apollon thébain associé aux deux divinités qui se trouvent devant son temple, Hermès et Pallas. Puis il renvoie au le mythe des Epigones. Il considère que la jeune femme qui tient les branches est Manto, que le roi est Adraste (seul survivant parmi les sept chefs qui attaquèrent Thèbes la première fois) et le jeune homme Alcméon (fils d'Amphiaraos, un des six chefs morts lors de la première expédition contre Thèbes). Mais il ne fait que sous-entendre que l'autre jeune fille est la soeur de Manto, sans se prononcer clairement.
Heydemann	1866	**X**					**X**				Heydemann pense que la scène représentée sur les vases (1) et (6) pourrait se rattacher à l'Ilioupersis. La scène représente peut-être Hélène et Polyxène. Les deux femmes se seraient réfugiées sur l'autel, Hélène pour échapper à Ménélas, et Polyxène pour ne pas être sacrifiée sur le tombeau d'Achille, comme l'avait exigé l'ombre de ce dernier. Heydemann ne donne pas de nom aux deux hommes, mais l'un d'eux est sans aucun doute Ménélas, tandis que l'autre reste sans interprétation.
Jatta	1869	**X**									Concernant le vase (1), Jatta pense que le roi est Céléos, la femme avec les branches Déméter, la jeune femme à côté d'elle une fille de Céléos et de Métanéira, et le jeune homme Triptolème.
Loewy	1893	**X**				**X**	**X**				Il interprète ainsi les personnages : le roi est Laodamas; les deux jeunes filles sont Antigone et Ismène, la vieille femme est la prêtresse du temple d'Héra. Aucune interprétation n'est proposée concernant le jeune homme.
Frazer	1898	**X**									Frazer reprend l'interprétation de la scène du vase (1) que donne Panofka. La femme avec les branches d'olivier est Manto, assise sur son siège, à côté de sa soeur Historis qui plaide leur cause à l'homme barbu qui est Adraste, le chef des Epigones. Le jeune homme est Alcméon, l'amant de Manto. Apollon est Apollon Isménien. Hermès et Athéna représentent les statues de ces divinités placées devant le temple d'Apollon sur la colline Isménia à Thèbes.

Auteurs	Années	1	2	3	4	5	6	7	8	9	Interprétations de la scène des suppliantes
Reinach	1899	X				X					Reinach propose Antigone et Ismène. Le roi serait Créon et le jeune homme Hémon. Reinach met un point d'interrogation pour indiquer qu'il n'est pas sûr de cette interprétation. Il traite séparément le vase (5) et il suit la proposition de Loewy. Les deux jeunes femmes sont toujours Antigone et Ismène, mais le roi est Laodamas, qui va les assassiner dans le temple de Héra. Le jeune homme reste non identifié, mais c'est le complice du Laodamas.
Hauser	1912	X				X	X				Il considère que les suppliantes des vases (1), (5) et (6) sont des Locriennes, qui ont trouvé asile sur l'autel d'Athéna à Troie. Les sources ne donnent que les noms des deux premières Locriennes, qui furent tirées au sort, puis envoyées à Troie. Il s'agit de Périboia et de Cléopatra. L'homme barbu est un roi de Troie et le jeune homme est son homme de main.
Macchioro	1914	X				X	X				Macchioro est le premier à faire l'association entre la scène des suppliantes des vases (1), (5) et (6) et le dithyrambe d'Ion de Chios. Ce dithyrambe raconte comment Laodamas tua Antigone et Ismène dans le temple d'Héra à Thèbes en y mettant le feu.
Robert	1919	X				X	X				Robert critique la proposition du mythe des Locriennes et celui d'Antigone et Ismène pour l'interprétation de la scène. Il pense que ce ne sont pas les mythes représentés sur les trois vases. Il donne une description de la scène et précise ce que l'on peut en déduire en se référant aux trois images. Robert considère que les femmes cherchent refuge sur l'autel, que le roi les attaque et que le jeune homme les défend.
Meuli	1924	X				X	X				Dans un petit article consacré à Laodamas, Meuli mentionne la théorie de Loewy, qui reconnaît Laodamas attaquant Antigone et Ismène. Il se réfère donc aux vases cités par Loewy : (1), (5) et (6).
Séchan	1926	X									Antigone et Ismène, d'après la dernière scène de l'*Oedipe à Colone*. Les deux soeurs, privées de leur père, déplorent leur abandon et supplient Thésée d'assurer leur retour à Thèbes[1]. Dans ce cas, le jeune homme serait peut-être Polynice. Le roi est Thésée, la première jeune fille Antigone, la deuxième Ismène et le jeune homme Polynice.

[1] Sophocle, *Oedipe à Colone*, Paris, 1990, Tome III, vers 1670 et suivants; 1715-1779, p. 147; 149-152.

Auteurs	Années	1	2	3	4	5	6	7	8	9	Interprétations de la scène des suppliantes
Séchan	1926	**X**				**X**	**X**				Dans le texte, Séchan écrit qu'il faut renoncer à trouver le sujet représenté sur les vases, mais en note il émet tout de même une hypothèse. Il propose de voir dans la scène du vase **(1)** un souvenir très libre de la dernière scène d'*Oedipe à Colone*, lorsque Antigone et Ismène, privées de leur père, déplorent leur abandon et supplient Thésée d'assurer leur retour à Thèbes. Dans ce cas, le jeune homme serait peut-être Polynice, qui figure dans une scène antérieure du drame. Séchan se demande si la triste situation des jeunes filles et la fin de cette pièce (vers 1715 et suivants) ne pourraient pas avoir inspiré un des successeurs de Sophocle, qui aurait imaginé le destin ultérieur des deux jeunes filles. C'est ce destin qui serait représenté sur les trois vases.
Marx	1928					**X**					Dans son étude, Marx propose de rattacher le vase **(5)** au *Rudens* de Plaute. La pièce de Plaute est une adaptation d'une pièce perdue de Diphile, qui a lui-même parodié une tragédie perdue. Le mythe qui a inspiré cette tragédie est le même qui a inspiré le peintre du vase **(5)**.
Mingazzini	1965 1966	**X**				**X**	**X**				Mingazzini évoque la proposition de Hauser pour l'interprétation des trois vases **(1)**, **(5)** et **(6)**. Il pense comme lui que les trois scènes représentent le mythe des Locriennes, et plus précisément des deux premières Locriennes à s'être rendues à Troie, Cléopatra et Périboia.
Mingazzini	1965 1966	**X**									Il note que, sur le vase **(1)**, le sujet est présenté différemment que sur les deux autres. Dans cette représentation, il n'y a pas d'action et les personnages eux-mêmes n'agissent pas. Il pense que c'est parce que l'image peinte représente le frontispice d'un drame, qui avait pour sujet le mythe des Locriennes. Il estime que les artisans, en peignant les scènes théâtrales sur les vases, ne se sont pas rappelé la vision directe des représentations des pièces. Les peintres, selon lui, se seraient inspirés des illustrations des livres, les frontispices.
Sichtermann	1966	**X**									Sichtermann relève que la scène du vase **(1)** reste obscure. Il reconnaît les divinités Hermès, Athéna et Apollon. Il y a deux suppliantes sur un autel, ce qui est un motif typique de la tragédie, et deux hommes qui marchent l'un en face de l'autre. D'après Sichtermann on ne peut rien dire de plus sur cette scène pour le moment.

Auteurs	Années	1	2	3	4	5	6	7	8	9	Interprétations de la scène des suppliantes
Webster	1967	**X**				**X**	**X**				Webster ne donne pas d'interprétation pour la scène des suppliantes, mais il pense que l'homme barbu attaque et que le jeune homme défend les deux jeunes femmes.
Trendall	1970	**X**									Il propose comme interprétation pour la face A le mythe des Locriennes.
Keuls	1974	**X**				**X**	**X**				Les deux suppliantes sur l'autel représentent les cinquante Danaïdes des *Suppliantes* d'Eschyle, l'homme d'âge mûr est Danaus et le jeune homme représente les fils d'Aegyptos.
Moret	1975	**X**				**X**	**X**				Moret prend en considération le vase **(5)**, à cause de la prêtresse. Il rappelle que ce vase présente le même type de scène que les vases **(1)** et **(6)**. Il lui paraît impossible de parvenir à un résultat sûr. Selon lui, si la prêtresse n'apparaît pas sur les deux autres vases, c'est qu'elle ne joue aucun rôle dans le mythe. Elle n'est qu'une figure de remplissage, caractéristique des scènes de violence localisées dans un lieu saint, et c'est ce qui explique son attitude indéfinissable.
Kossatz-Deissmann	1978	**X**									Keuls propose de voir, pour le vase **(1)**, les Danaïdes sur l'autel, **après leur meurtre**, en présence de leur père Danaos et d'un des fils d'Aegyptos, qui représenterait les cinquante. Tandis que Kossatz-Deissman y voit les Danaïdes à Argos, fuyant l'Egypte, **avant leur mariage**. Elles sont en présence du roi Pélasgos, à qui elle demande asile, et d'un guerrier, qui est le héraut des Egyptiens, venu réclamer les Danaïdes pour les forcer à épouser les fils d'Aegyptos.
Kossatz-Deissmann	1978					**X**	**X**				Kossatz-Deissman rejette la proposition de Keuls de rapprocher les trois vases de la trilogie des Danaïdes. Elle pense que le vase **(1)** se distingue en plusieurs points des vases **(5)** et **(6)**. Elle explique pourquoi ceux-ci ne représentent pas le mythe des Danaïdes. Elle note tout d'abord l'absence de divinité. Ensuite, les deux hommes luttent l'un contre l'autre. Le fait que le roi attaque les femmes sur les vases **(5)** et **(6)** , protégées par la prêtresse sur le vase **(5)**, ne correspond pas au mythe des Danaïdes. Kossatz-Deissmann conclut donc que les vases **(5)** et **(6)** ne montrent pas la mythe des Danaïdes, car, dans ce mythe, c'est le roi qui les défend. Elle ne propose pas d'autre interprétation pour les vases **(5)** et **(6)**.

Auteurs	Années	1	2	3	4	5	6	7	8	9	Interprétations de la scène des suppliantes
Trendall Cambitoglou	1978	X				X	X				Quand Trendall et Cambitoglou classifient le vase (1), ils le comparent aux vases (5) et (6), en disant qu'ils représentent tous le même sujet. Ils évoquent le thème des Locriennes, mais en mettant un point d'interrogation. Ils nomment les jeunes filles Cléopatra et Périboia, qui sont les premières Locriennes à avoir été envoyées à Troie.
Lohmann	1979						X				Il ne donne aucune interprétation de la scène du vase (6). Il la définit comme scène mythologique.
Greifenhagen	1981						X				Dans son article, il mentionne le vase (6). Concernant l'illustration des suppliantes, il dit que, sur le col de la face principale, se trouve une scène mythologique non élucidée. Il pense que les deux hommes menacent ensemble les deux femmes. Il ne donne pas d'interprétation.
Krauskopf	1981	X				X	X				Krauskopf estime que l'interprétation d'Antigone, pour les vases (1), (5) et (6) peut être écartée sûrement. Elle décrit succinctement les trois vases. Elle rappelle que Loewy et Macchioro y voyaient, d'après Ion de Chios, Antigone et Ismène brûlées par Laodamas dans un sanctuaire d'Héra. Elle critique alors cette proposition, car sur les vases (1), (5) et (6), il n'y a ni bûcher, ni bois entassé autour de l'autel. Elle pense qu'il faut renoncer à chercher une interprétation pour cette scène.
Termer	1982							X			Termer décrit le vase (7). Puis il mentionne quelques auteurs et leurs propositions, sans indiquer laquelle lui semble la plus probable et sans proposer non plus une interprétation personnelle.
Trendall Cambitoglou	1982	X				X	X	X			Trendall et Cambitoglou ne font qu'évoquer les diverses propositions, sans se prononcer pour l'une d'entre elles. Pour eux, la question reste encore ouverte quant à l'interprétation précise de la scène. Pour le vase (1), ils mentionnent le mythe des Locriennes (dans le premier volume datant de 1978). Comme ils associent le vase (1) aux vases (5), (6) et (7), il est logique de déduire qu'ils les considèrent comme représentant le même mythe.
Genava	1983		X								Selon la description du vase (2) faite par le Musée d'Art et d'Histoire, la scène montre deux hommes, un roi et un jeune homme , qui poursuivent les deux femmes réfugiées sur l'autel. La scène représente le châtiment des Danaïdes.

Auteurs	Années	1	2	3	4	5	6	7	8	9	Interprétations de la scène des suppliantes
Schauenburg	1983	**X**				**X**	**X**	**X**			La scène du vase **(1)** montre une conversation paisible. Il suit la proposition de Kossatz-Deissmann, qui reconnaît un autre mythe sur le vase **(1)**. Différence supplémentaire avec les autres vases mentionnés : les hommes ne portent pas d'épée. Donc, il n'y a pas eu et il n'y aura pas d'attaque. Il estime que l'interprétation de Kossatz-Deissmann (les Danaïdes) est très réfléchie. Il met en rapport les vases **(5)** et **(6)** avec le vase **(7)**, car ils représentent le même mythe. Il est certain que les jeunes filles sont des suppliantes : elles sont assises sur un autel et portent des branches sur le vase **(6)**. Pour Schauenburg, de toutes les propositions d'interprétations avancées jusque-là, celle de Hauser, qui y voit les Locriennes, lui paraît être la meilleure. Mais il y a d'importantes objections contre celle-ci. Pour Schauenburg, il est possible que le mythe représenté sur ces vases fasse partie des légendes perdues.
Gogos	1984	**X**				**X**	**X**				Il évoque les vases **(1)**, **(5)** et **(6)**. Keuls a rattaché les trois vases aux *Suppliantes* d'Eschyle, une pièce de la trilogie des *Danaïdes*. Qu'une représentation des *Suppliantes* d'Eschyle ait pu influencer les peintres sur vases, comme le pense Keuls pour les vases **(1)**, **(5)** et **(6)**, semble vraisemblable à Gogos, d'autant plus que beaucoup de peintures de vases d'Italie du Sud prennent des tragédies comme modèles. Danaos invite ses filles à monter sur l'autel. Les deux femmes représentent le choeur des suppliantes. Le jeune homme de droite se prépare à attaquer. Gogos pense qu'une représentation des *Suppliantes* a été le modèle de la scène des vases.
Palagia	1984	**X**									Il évoque l'interprétation des Danaïdes, en y mettant un point d'interrogation. Il rappelle que souvent cette scène est mise en relation avec la trilogie d'Eschyle. Il ne donne pas d'avis propre, mais se contente de citer une interprétation.
Record of The Art Museum, Princeton	1984									**X**	Le monument **(9)** est décrit comme un haut relief tarentin. La scène représente un sujet mythologique, mais aucune interprétation n'est avancée.

Auteurs	Années	1	2	3	4	5	6	7	8	9	Interprétations de la scène des suppliantes
Aellen	1986	X	X		X	X	X	X		X	Aellen décrit minutieusement le vase (2). Il lui associe les vases (1), (4), (5), (6) et (7), ainsi que le relief (9), pour une étude comparative de la scène des suppliantes. Il termine en disant qu'il n'a pas la prétention d'apporter une solution définitive. Il a néanmoins analysé et mis en exergue la théorie de Marx, qui établit le lien entre le *Rudens* de Plaute et la scène des suppliantes.
Keuls	1986	X				X	X	X			Eva Keuls mentionne les vases (1), (5), (6) et (7). Elle considère qu'ils représentent les Danaïdes cherchant refuge sur l'autel. Le roi serait Danaos, leur père, qui menace un des fils d'Aegyptos, le jeune homme.
Trendall	1989		X					X			Il considère que les deux suppliantes du vase (2) sont attaquées conjointement par le jeune homme et le roi, qui portent chacun une épée. La scène se réfère à l'histoire des Danaïdes, qui cherchent à échapper à Aegyptos et à ses fils. A propos du vase (7), il précise simplement que la scène principale représente Téléphe et que la scène du col est la même que celle du vase (2).
Keuls	1990							X			Keuls mentionne le vase (7), mais elle ne prend en considération que la représentation de Télèphe et ne tient pas compte de la scène des suppliantes. Elle n'en donne donc aucune interprétation.
Lapaire	1991		X								Dans la présentation que fait Lapaire du Musée d'Art et d'Histoire de Genève, il mentionne le vase (2) et écrit que la scène illustre le châtiment des Danaïdes.
Zwierlein	1991									X	Il associe le relief (9) à la source grecque du *Rudens*.
Trendall Cambitoglou	1992		X		X	X		X			Dans ce complément, ils présentent les vases (2), (4), (5) et (7). Concernant le vase (2), ils reconnaissent Peitho dans la divinité à l'extrême droite du registre supérieur. A propos du vase (4), ils ne donnent pas de nom au jeune homme qui tient une phiale. Ils notent la présence d'une prêtresse sur le vase (5). Pour les vases (2), (4) et (5), ils estiment que la scène pourrait représenter les Danaïdes menacées par Aegyptos et l'un de ses fils. Ils ne donnent pas d'interprétation pour le vase (7). Mais comme ce vase a été précédemment (*The Red-figured Vases of Apulia*) mis en relation avec le vase (5), il semble logique de penser qu'ils y reconnaissent la même scène.

Auteurs	Années	1	2	3	4	5	6	7	8	9	Interprétations de la scène des suppliantes
Aellen	1994		X								Aellen suit l'interprétation de Marx. Il pense que les vases des suppliantes représentent un mythe qui inspira la comédie de Diphile, dont Plaute tira le sujet de son *Rudens*. Il pense donc que la scène du vase (2) et la pièce de Plaute reflètent le même mythe. Ce mythe étant perdu, il ne peut pas donner de noms aux personnages, si ce n'est ceux de Plaute, qu'il met entre guillemets.
Connelly	1994	X	X		X	X	X	X		X	Elle donne une liste de sept vases, dont six seulement contiennent la scène des suppliantes. Il s'agit des vases (1), (2), (4), (5), (6) et (7). La septième pièce est donc à écarter du catalogue. Le relief (9) répète le schéma peint sur les sept vases et semble avoir été inspiré par la même source. Elle pense que l'interprétation la plus convaincante est celle de Marx, qui associe la scène au *Rudens* de Plaute. Le relief (9) semble représenter la vieille prêtresse, ainsi que Palestra et Ampélisque, assises sur l'autel d'Aphrodite. Ampelisque est à droite, tandis que Palestra est au centre. Une métope contiguë montrait peut-être Démonès et Trachalion, venant au secours des jeunes filles, comme sur les vases apuliens.
Lochin	1994	X	X		X	X	X	X			Lochin propose de reconnaître Pélasgos dans le roi représenté sur les vases (1), (2), (4), (5), (6) et (7). Pélasgos accueille les Danaïdes et les protège contre les cinquante fils d'Aegyptos. Ce groupe de vases traduit l'ambiance des *Suppliantes* d'Eschyle. La scène montre un roi, pacifique ou non, face à des femmes, dans un sanctuaire.
Schauenburg	1994	X									Il pense, et il suit en cela la proposition de Kossatz-Deissmann, que le vase (1) pourrait effectivement montrer le mythe des Danaïdes, soulignant que la représentation de ce vase est différente des sept autres.
Schauenburg	1994		X	X	X	X	X	X	X		Il dresse un catalogue de sept vases représentant la scène des suppliantes : (2), (3), (4), (5), (6), (7) et (8). Il écarte de cette liste le vase (1) et ne mentionne pas le relief (9). Schauenburg pense qu'une proposition vraiment convaincante n'existe pas encore pour le groupe de vases des suppliantes.
Lopinto	1995	X									Le manque d'indication claire, sur le vase (1), rend impossible l'identification de cette scène.

Auteurs	Années	1	2	3	4	5	6	7	8	9	Interprétations de la scène des suppliantes
La musique et la danse dans l'Antiquité	1996		X								Il n'y a qu'une description succincte de la face A du vase **(2)**. Coquoz ne donne pas d'interprétation de la scène, car il la considère comme indéchiffrable, malgré l'existence de nombreux parallèles.
Schmidt	1996		X								Elle étudie succinctement le vase **(2)**, mais ne donne aucune interprétation de la scène. On peut néanmoins supposer que le jeune homme est un sauveur plutôt qu'un persécuteur.
Musée d'Art et d'Histoire, Genève fiche signalétique	1999		X								Dans la salle d'exposition du Musée, la fiche signalétique du vase **(2)** mentionne le mythe des Danaïdes fuyant Aegyptos et l'un de ses fils. Mais elle propose également Procné et Philomèle poursuivies par Térée, roi de Thrace. → Arias!
Musée d'Art et d'Histoire, Genève, fiche d'inventaire et fiche signalétique	1999		X								On considère que les suppliantes du vase **(2)** cherchent à échapper à leurs poursuivants, qui sont un roi et un jeune homme. Cet épisode mythologique peut être interprété comme le châtiment des Danaïdes.
Nesselrath	1999	X	X	X	X	X	X	X	X	X	Dans une lettre, datée d'avril 1999, Nesselrath me répond qu'il estime également que le *Rudens* de Plaute contient l'intrigue qui correspond le mieux à la scène des suppliantes.

III

Une proposition de Marx : le *Rudens* de Plaute

I. LA PROPOSITION D'INTERPRÉTATION DE FRIEDRICH MARX

Après avoir consacré une première partie à la description des vases et aux commentaires qui pouvaient en découler, puis une seconde partie aux propositions d'interprétation qui ont été faites pour la scène des deux suppliantes illustrées sur ces vases, une troisième partie sera entièrement réservée à la proposition faite par Friedrich Marx[1].

F. Marx, dans son *Plautus Rudens*, propose une reconstruction du *Rudens* de Plaute. Il analyse l'oeuvre vers par vers et tente de montrer quelles sont les parties inventées par Plaute et quelles sont celles qui lui ont été inspirées par des auteurs l'ayant précédé. Ainsi Marx distingue les passages comiques typiques de Plaute, ceux qu'il a empruntés à sa source, Diphile, et les nombreux éléments tragiques qui apparaissent de manière évidente dans cette pièce.

En tant que reconstruction littéraire du *Rudens*, le travail de Marx n'a pas été entièrement accepté par ses successeurs. Il n'en reste pas moins que l'on peut adhérer à un grand nombre des idées qu'il a émises. Alfred Ernout écrit[2] : « Vouloir démêler ce qui dans le *Rudens* appartient en propre à Plaute, et ce dont il est redevable à Diphile est une tâche impossible. Un érudit allemand, Friedrich Marx, l'a cependant tentée dans l'édition commentée qu'il a donnée de notre comédie. Si incertaines que soient les reconstructions qu'il propose, son oeuvre est cependant à citer comme un modèle d'érudition et d'ingéniosité. »

Parmi ses nombreuses propositions, il en est une qui nous intéresse tout particulièrement. Marx dit en effet reconnaître sur un vase apulien (notre vase **(5)**) une scène très précise du *Rudens* de Plaute[3]. Il s'agit de l'un des huit vases étudiés ici. La proposition de Marx mérite qu'on s'y attarde, car elle mentionne une source écrite bien connue. De plus sa thèse n'a jamais été évoquée entre 1928 et 1986, date à laquelle Christian Aellen, qui adhère à cette interprétation, en fait mention[4].

De toutes les propositions faites à ce jour quant à l'interprétation des huit vases et du relief qui nous occupent, celle de Friedrich Marx me semble être la meilleure. A défaut de pouvoir affirmer qu'un lien direct unit nos huit vases et le relief à la pièce de Plaute, tout au moins pouvons-nous établir qu'un lien évidant existe entre la scène d'asylie figurée sur les vases et le

---

[1] Marx, Friedrich, *Plautus Rudens*, Leipzig, 1928.
[2] Plaute, *Rudens*, Tome VI, Paris, 1962, p. 114.
[3] Marx, Friedrich, *Plautus Rudens*, Leipzig, 1928, p. 148, vers 688.
[4] Aellen, Christian; Cambitoglou, Alexandre; Chamay, Jacques, *Le peintre de Darius et son milieu, vases grecs d'Italie méridionale*, Genève, 1986, p. 77.
Aellen en fait mention une autre fois dans :
Aellen, Christian, *A la recherche de l'ordre cosmique, forme et fonction des personnifications dans la céramique italiote*, Tomes I-II, Zurich, 1994, p. 16-17, note 31, p. 135, note 10, p. 265.

relief, et le mythe qui se reflète dans la tragédie parodiée par Diphile, puis, sur son modèle, par Plaute.

II. PLAUTE ET DIPHILE

Il est claire qu'un grand intervalle de temps sépare la création des vases apuliens et du relief d'une part, et, d'autre part, la composition des pièces de Plaute. Plus grave : la source écrite que Marx prétend relier à la représentation du vase (5) est postérieure à l'objet dont il est censé être la source. Mais c'est par étapes littéraires successives que le mythe représenté sur le vase est arrivé jusqu'à Plaute. Donc, en remontant à la source on devrait atteindre le mythe qui inspira Diphile[5], puis Plaute qui l'imita. Le temps qui sépare la création des vases et du relief et la genèse du *Rudens* n'est donc pas un obstacle à l'identification du mythe.

Le corpus plautinien et la datation des pièces

Le *Rudens* est une des vingt et une pièces du *corpus* plautinien qui les présente dans l'ordre alphabétique des titres et non dans l'ordre chronologique de leur création.

Pour ma démonstration, il n'est pas nécessaire de dater le *Rudens* avec précision. Il suffit d'établir une fourchette entre le début de la deuxième guerre punique, 218 av. J.-C., et la mort de Plaute survenue aux alentours de 184 av. J.-C. Les vases étudiés étant bien antérieurs, il suffit de connaître la période plutôt que l'année pendant laquelle le *Rudens* a été écrit.

Les modèles grecs et les éléments romains

Bien que ses personnages soient grecs et que les lieux de l'action soient des cités grecques, Plaute, dans son texte, fait souvent référence à des réalités italiques et romaines : lois, magistratures, coutumes, etc. Le *Rudens* illustre bien cet état de fait, car d'une part les personnages sont pour la plupart Athéniens (entre autres Pleusidippe, Palestra et Démonès) et d'autre part la scène se situe à Cyrène, qui est une ville grecque d'Afrique du Nord. Plusieurs fois dans la pièce, Plaute fait allusion à des lois typiquement romaines[6].

Plaute, il ne s'en cache pas, s'est « inspiré » d'oeuvres de la nouvelle comédie. Les droits d'auteurs et la propriété culturelle sont des concepts modernes. Dans l'Antiquité, personne ne se souciait de défendre ses propres créations face à un imitateur. En fait, les artistes antiques n'avaient pas peur de copier les oeuvres d'artistes les ayant précédés, ils cherchaient même à les imiter. Ainsi les Latins imitèrent-ils les auteurs et artistes grecs qu'ils considéraient comme ayant atteint la perfection. Pourquoi inventer une nouvelle manière d'art, littéraire, pictural ou sculptural, puisque la meilleure avait été découverte par les Grecs? Il ne restait donc plus aux lettrés latins qu'à imiter leurs prédécesseurs grecs qu'ils célébraient et à qui ils rendaient hommage en calquant leurs oeuvres sur les leurs.

Mais Plaute ne se contente pas de traduire une oeuvre du grec en latin. En fait, il « déconstruit » l'intrigue des pièces grecques; il pimente ce qui en reste, en y greffant une

---

[5] Kaibel, « Diphilos », *RE*, V, 1, no. 12, col. 1155.
[6] Par exemple, à l'acte V, scène III, vers 1382, Plaute fait référence à la *lex Plaetoria* :
Plaute, *Rudens*, Tome VI, Paris, 1962, p. 198, note 1.

action secondaire, sous la forme de quelques scènes empruntées à une autre pièce : c'est le procédé de la *contaminatio*[7].

Un des modèles grecs de Plaute : Diphile

Plaute a emprunté des sujets de comédies et des situations à plusieurs auteurs grecs[8]. Ainsi, il nous dit de qui il s'inspire dans le prologue du *Rudens*:
« *Primumdum huic esse nomen urbi Diphilus / Cyrenas uoluit.* »
« Tout d'abord cette ville a pour nom Cyrène; ainsi l'a voulu Diphile. »[9].

Le terme *contaminatio* est très souvent utilisé pour évoquer l'emprunt fait par un auteur à des poètes l'ayant précédé. Mais en philologie ce terme semble plus compliqué et de plus sa définition change radicalement d'un auteur à l'autre. Je ne fais qu'évoquer le problème et je renvoie aux études[10] qui ont été faites de ce terme dans la perspective de l'étude de Plaute.

Diphile[11] est un auteur grec de la comédie nouvelle qui vécut durant la seconde moitié du IVe av. J.-C. Il ne subsiste de lui que quelques fragments[12] (environ cent trente-huit). Mais il nous reste néanmoins deux reflets de son oeuvre dans deux adaptations faites par Plaute[13]. L'une est le *Rudens* que je présente et l'autre est *Casina*. Plaute, dans son *Rudens*, ne donne pas le titre de la pièce de Diphile dont il s'inspire. On ne sait pas s'il figure dans la liste des soixante titres qui nous sont parvenus de Diphile. On ne peut donc pas attacher le *Rudens*, ni la pièce qui l'a inspiré, à l'un de ces titres.

---

[7] Zehnacker, H., Fredouille, J.-C., *Littérature latine*, Paris, 1993, p. 32.

[8] Le travail qui consiste, dans l'oeuvre de Plaute, à différencier ce qui est un emprunt à des auteurs grecs lui étant antérieurs de ce qui est de sa main est semble-t-il vain à en croire B.-A. Taladoire qui écrit :
« La recherche s'avère, depuis Leo, de plus en plus décevante, et nombre de commentateurs continuent à s'épuiser, la plupart du temps sans profit réel, sur des pièces où chacun s'efforce de déceler, selon ses tendances propres, des traces de *contaminatio*. » in :
Taladoire, Barthélémy-A., *Essai sur le comique de Plaute*, Monaco, 1956, p. 58.
et aussi : Michaut, Georges, *Plaute*, Tome I, p. 122-145; Leo, Friedrich, *Plautinische Forschungen, zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Darmstadt, 1966, p. 87-187.

[9] Plaute, *Rudens*, Tome VI, Paris, 1962, p. 118, vers 32-33.

[10] Sur le terme « *contaminatio* » et sur ce que ce terme définit dans l'oeuvre de Plaute, voir : Taladoire, Barthélémy-A., *Essai sur le comique de Plaute*, Monaco, 1956, p.62; Leo, Friedrich, *Plautinische Forschungen, zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Darmstadt, 1966, p. 167 et suivantes; Michaut, Georges, *Plaute*, Tome II, Paris, 1920 p.240.
Pour mon étude la définition de Michaut est suffisante : « On a épilogué sur ce mot « contaminer ». Selon les uns, c'est un simple terme technique signifiant : « mêler deux (ou plusieurs) pièces pour en faire une seule ».Selon les autres (et je serais plutôt de cet avis), c'est une expression malveillante employée à dessein par les ennemis de Térence pour discréditer son procédé : il signifierait alors « gâter, corrompre, adultérer des pièces en les mélangeant », quelque chose comme « tripatouiller ». Peu importe ici. En fait, dans l'histoire littéraire, « contaminer » est devenu en effet un terme technique et désigne : l'utilisation , la fusion ou la combinaison de plusieurs modèles pour composer une seule pièce. Et le texte de Térence est clair et formel : Plaute a usé de ce procédé. »
Il faut noter que le paragraphe que Taladoire consacre au terme « contaminer » évoque avec justesse le manque d'exemples de pièces de la comédie nouvelle grecque qui nous permette de faire des comparaisons entre originaux et pièces qui en sont les adaptations.

[11] Buchwald, W., Hohlweg, A., Prinz, O, *Dictionnaire des auteurs grecs et latins de l'Antiquité et du Moyen-Age*, Brepols, 1991, p. 248-249; Kaibel, « Diphilos », *RE*, V, 1, no. 12, col. 1153-1155.

[12] Kock, Theodorus, *Comicorum Atticorum Fragmenta*, Volume II, « Diphile », Lipsiae, 1884, p. 541-580. Kassel, R., Austin, C., (Ediderunt), *Poetae Comici Graeci*, Volume V, « Diphile », Berlin, 1986, p. 47-123.

[13] Dans certains de ses prologues (par exemple : *Adelphes*) Térence révèle que Plaute a adapté le modèle de Diphile : Térence, *Adelphes*, Tome III, Paris, 1949, vers 6-14.

Diphile et les deux suppliantes

Pour l'étude qui me concerne, une distinction précise entre ce qui est de Plaute et ce qui est de Diphile n'est pas nécessaire. Ce qu'il importe de savoir, c'est que Plaute s'est inspiré d'une source et qu'il l'a adaptée selon son propre style au goût de son public. Ce dont on peut être sûr, c'est que Plaute a emprunté à Diphile le sujet de la pièce[14]. Donc les principaux personnages et leurs actions sont également inspirés de la pièce disparue de Diphile. La scène écrite par Plaute dans laquelle les deux jeunes filles cherchent refuge sur l'autel du temple de Vénus faisait donc aussi partie de la pièce de Diphile.

Le canevas des comédies de Plaute

Généralement, le canevas des pièces se construit sur l'amour contrarié d'un jeune homme pour une courtisane ou pour une jeune fille, enlevée à sa famille et prisonnière d'un léno[15]. Souvent un premier obstacle à l'amour des deux jeunes gens découle du fait qu'il faut trouver de l'argent pour acheter la jeune fille, le jeune homme n'ayant pas un sou et ne pouvant pas compter sur son père pour une aide financière. A ce moment le jeune homme, appelé « adulescens » dans la comédie romaine, peut compter sur l'intervention de son esclave qui est inventif et rusé. L'intrigue se termine souvent par une scène de reconnaissance : on découvre alors que la jeune fille, que l'on croyait être une esclave, est de naissance libre; le léno est dépossédé de son esclave sans aucun dédommagement, car elle était de naissance libre et il n'avait donc aucun droit sur elle. L'esclave, dans de nombreuses pièces, obtient le pardon du père qu'il a pourtant berné, et le mariage des deux jeunes gens a lieu le jour même.

Le peu d'éléments qui nous reste de la nouvelle comédie nous empêche de connaître ce qui est propre à Plaute et ce qu'il lui emprunta. On peut voir dans les pièces de Plaute parfois une grande liberté de propos allant presque jusqu'à l'indécence, parfois des thèmes plus sérieux proches du drame bourgeois (c'est le cas pour le *Rudens*), parfois des comédies d'intrigues, et parfois des comédies psychologiques. On peut même parler pour quelques unes de ses pièces (*Amphitryon*, *Rudens*, *Casina*, entre autres) de paratragédies[16], car il s'inspire du genre tragique et le tourne en dérision.

Dans l'ensemble des oeuvres de Plaute, il en est une qui est exceptionnelle. Il s'agit d'*Amphitryon*, qui a pour thème les amours de Jupiter et d'Alcmène et la naissance d'Hercule. Il faut noter que c'est la seule pièce de Plaute qui ait un sujet mythologique, et son auteur l'a lui-même qualifiée de « tragi-comédie » au vers 59 de son prologue.
Dans le prologue de cette pièce, Plaute ne dit pas de quel auteur grec il s'inspire. Je ne pense pas que Plaute se soit inspiré directement du mythe bien connu d'Amphitryon. Peut-être a-t-il pris pour modèle une tragédie déjà existante afin de la parodier. Plus probablement, il a adapté une comédie d'un auteur grec.

---

[14] Friedrich, Wolf H., *Euripides und Diphilos, zur Dramaturgie der Spätformen*, Münich, 1953, p. 185-190.
[15] Le terme de « leno » (francisé en « léno » et dont le pluriel « lenones » est francisé en « lénones »), peut être défini de deux façons. Premièrement et de manière générale, on peut envisager le léno comme un marchand d'esclaves. Deuxièmement le léno peut être considéré comme un proxénète, un maquereau qui a en sa possession des femmes ou des jeunes filles qui se prostituent à son profit. Dans le cas du *Rudens*, il ne fait aucun doute que le léno Labrax fait partie de la deuxième des catégories qui viennent d'être décrites.
[16] Sur le terme « paratragédie » voir plus bas, ainsi que : Kranz, « Paratragodie », *RE*, XVIII, 4, col. 1410-1412. Leo, Friedrich, *Plautinische Forschungen, zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Darmstadt, 1966, p. 132 et suivantes.

Amphitryon prouve que Plaute pouvait s'intéresser à un sujet mythologique. Il écrivit cette comédie pour souligner les invraisemblances du mythe, plutôt que pour montrer les amours divines de Jupiter[17].

Tragédie et paratragédie

La tragédie du Ve siècle av. J.-C. eut un tel impact sur son public et sur ceux qui l'ont suivi qu'il est normal qu'elle ait son pendant comique. En effet une institution telle que la tragédie appelait de par sa nature à être parodiée. Le ton imposant, les serments solennels, les monologues grandioses ne demandaient qu'à être caricaturés. Un des ressorts comiques très utilisés par les auteurs antiques de comédies consistait justement à prendre les grandes tragédies grecques du Ve siècle av. J.-C. et d'en faire des pastiches. Ce procédé a pour nom « paratragédie »[18]. Des éléments de paratragédie se trouvent ainsi dans bon nombre de comédies de Plaute, et en particulier dans son *Rudens*. Je présenterai plus bas les éléments tragiques qui sont inclus dans le *Rudens*. Ces éléments tragiques deviennent, de par leur présence dans une comédie, « paratragiques ».

La musique dans les pièces de Plaute

La comédie antique comprenait beaucoup de parties chantées. La plupart des pièces de Plaute ont donc des parties musicales, en récitatif[19] ou en *canticum*[20]. La proportion de la partie chantée, dans une pièce, peut atteindre les deux tiers du texte[21]. L'*Amphitryon* et le *Rudens* sont des pièces dont certaines parties lyriques devaient être d'une grande intensité. Car la musique ne servait pas uniquement à orner ou à divertir. Plaute l'utilise pour mettre une situation en évidence, décrire un caractère ou rythmer l'action[22].

Résumé du *Rudens*

C'est l'étoile Arcturus qui prononce le prologue[23]. La scène se situe sur la côte de Cyrène, près d'un temple de Vénus et de la maison de campagne d'un vieillard athénien, Démonès, dont le fille, Palestra, a été enlevée à ses parents dans son enfance. Celle-ci est entre les mains d'un proxénète, ou léno, Labrax de Cyrène. Un jeune Athénien, Pleusidippe, est tombé

---

[17] Une analyse de quelques éléments de la pièce *Amphitryon* sera faite plus bas.

[18] Sur le terme « paratragédie » voir :
Kranz, « Paratragodie », *RE*, XVIII, 4, col. 1410-1412, Leo, Friedrich, *Plautinische Forschungen, zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Darmstadt, 1966, p. 132 et suivantes.

[19] Dans la musique vocale accompagnée, sorte de déclamation notée, chant qui se rapproche, par la mélodie et le rythme de la coupe des phrases et des inflexions de la voix parlée.

[20] Au théâtre, partie qui est chantée.

[21] Voici la proportion moyenne de chaque mode de débit utilisé par Plaute :

- parlé	: 38,5 %	(*Rudens* : 36 %)
- récitatif	: 47 %	(*Rudens* : 51 %)
- chanté	: 14,5 %	(*Rudens* : 13 %)

[22] H. Zehnacker et J.-C. Fredouille écrivent[22] : « La langue de Plaute est une création essentiellement littéraire. Loin de chercher à imiter le parler de la vie courante, le poète stylise et transpose; il privilégie le jeu des mots et l'exubérance verbale; il s'élève parfois jusqu'à l'imitation, parodique ou non, du style tragique (*Amphitryon*, *Captiui*, *Rudens*). »

[23] Ce résumé de *Rudens* ne tend à rendre ni l'aspect comique, ni l'aspect dramatique de la pièce. Pour cela je vous renvoie directement à la pièce. Ce résumé ne mentionne que les actions principales.

amoureux d'elle et a cherché à l'acheter : il a déjà versé un acompte. Labrax, qui espère augmenter ainsi son gain, a emmené secrètement ses jeunes filles, dont Palestra, en Sicile. Mais Arcturus suscite une violente tempête et le bateau fait naufrage tout près du lieu où est située l'action. Palestra et une autre jeune fille, Ampélisque, comme elle esclave de Labrax, gagnent la côte en barque. Elle sont généreusement accueillies et réconfortées par la prêtresse de Vénus, Ptolémoncratie. Labrax et son parasite Charmidès sont eux aussi rejetés sur le rivage. Labrax retrouve les jeunes filles et essaie de les arracher au temple, puis à l'autel[24]. Elles sont protégées par Trachalion, l'esclave de Pleusidippe, qui défend ainsi les intérêts de son maître, puis par Démonès. Elles seront sauvées par Pleusidippe, qui traîne Labrax en justice. Une valise appartenant à Labrax est pêchée dans les filets de Gripus[25], qui est un pêcheur, esclave de Démonès. Gripus, après avoir tiré le cordage (*rudens* en latin) du filet où se trouve la valise, la dispute à Trachalion qui, l'ayant vu faire, exige de lui la moitié du contenu de celle-ci. La querelle est arbitrée par Démonès. Trachalion réclame alors plus spécifiquement le coffret que contient la valise de Labrax, coffret qui appartient en fait à Palestra et qui renferme des objets qui pourront la faire reconnaître par ses parents. Ces objets révèlent que Palestra est la fille de Démonès, enlevée dans son enfance. Après la scène de reconnaissance, Démonès annonce les fiançailles de Palestra avec Pleusidippe. Suit alors une scène d'arbitrage, qui oppose cette fois-ci Gripus à Labrax. Démonès invite alors tous les protagonistes à dîner chez lui[26].

III. LES ÉLÉMENTS TRAGIQUES DU *RUDENS*

Bon nombre des éléments constitutifs du *Rudens* sont incontestablement tragiques : tous les commentateurs[27] l'ont relevé. Il s'agit donc de mettre en évidence les composantes qui font de cette oeuvre une pièce à part.

1. Le prologue

Les prologues de comédie diffèrent par leur nature des prologues de tragédie, mais parfois, pour faire de la paratragédie, un auteur comique pouvait donner un ton tragique à son prologue.

---

[24] C'est bien sûr cette scène qui est représentée sur les vases et le relief étudiés. Mais je ne me contenterai pas de commenter uniquement cette scène. Je me propose d'étudier dans ce qui suit l'ensemble de la pièce et les éléments qui en font la meilleure proposition qui nous permettra de reconnaître la scène figurée sur les huit vases et le relief.

[25] Des réflexions intéressantes sont faites sur la pauvreté de Gripus, ses rêves et le fait que son maître Démonès le spolie sans aucun complexe dans : Delcourt, Marie, *Plaute et l'impartialité comique*, Bruxelles, 1964, p. 231, p. 234.

[26] Pour une réflexion intéressante sur la fin du *Rudens* qui met en évidence un certain aspect de l'humour tout à fait particulier de Plaute voir également Marie Delcourt, citée ci-dessus note 24, p. 227-228, p. 235-236.
Je ne développerai pas les éléments humoristiques de la pièce de Plaute, ces éléments n'apportant aucun argument supplémentaire à ma recherche. Je ferai tout au plus mention du fait que Plaute fait de sa comédie une paratragédie en parodiant des éléments caractéristiques provenant de la plus pure tragédie.

[27] Par ordre de parution :
Leo, Friedrich, *Plautinische Forschungen, zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Darmstadt, 1966, p. (réédition de la deuxième édition datant de 1912).
Michaut, George, *Plaute*, Tomes I-II, Paris, 1920.
Fraenkel, Eduard, *Plautinisches im Plautus*, Berlin, 1922, (une traduction en italien date de 1960).
Marx, Friedrich, *Plautus Rudens*, Leipzig, 1928.
Durckworth, George E., *The nature of roman comedy a study in popular entertainment*, Princeton, 1952.
Taladoire, Barthélémy-A., *Essai sur le comique de Plaute*, Monaco, 1956.

Le prologue chez Euripide

Dans la forme la plus courante, la tragédie commence par un monologue qui raconte tout ce qu'il est nécessaire de savoir pour comprendre la pièce. Ensuite il y a un dialogue qui sert encore à exposer la situation ou à introduire le spectateur dans l'atmosphère de la pièce. L'action ne commence jamais avant l'entrée du choeur.

Le prologue chez Plaute

Chez Plaute les prologues se répartissent en deux groupes[28] :

1. Ceux qui donnent au spectateur des renseignements sur le contenu de la pièce : ce groupe a son modèle dans les prologues grecs. *Rudens* a ce type de prologue.
2. Ceux qui n'apprennent rien sur le contenu, mais qui sont une simple allocution au public, grâce à un porte-parole du poète. Ce groupe s'est probablement formé sur le sol romain, mais on ne peut pas prouver que ce procédé n'existait pas dans le théâtre grec.

Qui dit le prologue ?

Le prologue est dit par plusieurs types de personnage :

- un personnage de l'action (*Mercator*, *Miles gloriosus*)
- une divinité qui participe à l'action (*Amphitruo*, *Rudens*)
- une figure allégorique qui ne participe pas à l'intrigue; on l'appelle alors « personnage protatique »
- un prologus.

L'étoile Arcturus du *Rudens*

Dans le cas du *Rudens* il est difficile de dire à quelle catégorie appartient l'étoile Arcturus. Est-ce une divinité qui participe à l'action ou simplement une figure allégorique, qui ne participe pas à l'intrigue et que l'on pourrait alors appeler « personnage protatique ». Arcturus est une divinité, c'est un astre. Il est le fils de Jupiter et de Callisto[29]. Il a le pouvoir d'agir sur les éléments. C'est lui qui a déclenché la tempête qui a fait chavirer le bateau où se trouvaient Labrax, Charmidès, Palestra et Ampélisque. Du plus il dit clairement qu'il obéit aux ordres de Jupiter (vers 9-12) :

---

[28] Stoessl, F., « Prologos », in *RE*, XXIII, 2, col. 2384.

[29] Callisto fut séduite par Jupiter. Elle donna naissance à Arcas. Elle fut changée en ourse, soit par Jupiter qui voulait la protéger de Junon, soit par Junon elle-même, ou par Diane pour la punir de ne pas être restée vierge. Callisto erra sous cette apparence; son fils, devenu adulte, la rencontra alors qu'il était à la chasse et faillit la tuer, mais Jupiter changea Callisto et Arcas en constellations. Callisto devint la Grande Ourse et son fils Arcars devint le Bouvier, également appelé Artophylax, « le Gardien de l'Ourse ». Arcturus désigne parfois toute la constellation du Bouvier, parce qu'il en est l'étoile principale, mais le plus souvent seulement une étoile de celle-ci. Arcturus est donc identifié à Arcas. Sur ce mythe voir :
Wagner, « Arkturos », *RE*, II, 1, Münich, 1979, col. 1174.
Hygin, *L'Astronomie*, Paris, 1983, Livre II, chap. 1, p. 17-19, chap. 4, p. 22-28; Livre III, chap. 3., p. 88-89.
Hygin, *Fables*, Paris, 1997, CXXX, p. 101-102; CCXXIV, p. 148-149.
Ovide, *Les Métamorphoses*, I, Paris, 1985, Livre II, vers 496-530, p. 54-55.
Ovide, *Les Fastes*, I, Paris, 1992, p. 33-36, vers 119-193.
Ovide, *Les Fastes*, II, Paris, 1993, p. 79-80, vers 213-248.

« Le maître suprême des dieux et des hommes, Jupiter, nous répartit parmi les différentes nations, pour connaître les faits et gestes des hommes, leurs moeurs, leur piété et leur bonne foi, afin qu'il puisse accorder à chacun les faveurs de la fortune. »

Arcturus participe activement à l'action de la pièce, car c'est grâce à lui que le bateau a fait naufrage, ce qui provoquera la suite des événements de la comédie. Son geste était donc nécessaire à l'action de la pièce.

Ce type de prologue prononcé par une divinité s'inspire de la tragédie grecque, car il suit le modèle de la comédie nouvelle grecque qui parodie cette tragédie. Plaute s'est inspiré soit directement des prologues de tragédies classiques dits par une divinité, soit des comédies nouvelles qui parodiaient ces mêmes tragédies. Le lien entre Plaute et la tragédie est donc incontestable, même si l'on considère qu'il passe par l'intermédiaire de la comédie nouvelle grecque.

Les prologues dits par une divinité

Chez Plaute, sur vingt et une pièces, seules trois ont leur prologue dit par une divinité. Il s'agit de :
- *Amphitryon*
- *Aulularia*
- *Rudens* (d'après l'original de Diphile[30])

Les deux figures allégoriques du *Trinummus*, *Luxuria* (Débauche) et *Inopia* (Misère)[31], ne sont pas à considérer comme des divinités. Je ne prendrai donc pas en compte cette pièce.

Aulularia

C'est le Lare familial qui dit le prologue, une divinité typiquement romaine, dont il n'existe aucun équivalent grec. On ignore quelle divinité prononçait le prologue dans le modèle grec.
Ce prologue ressemble beaucoup aux prologues de la comédie nouvelle, ou du moins aux rares fragments qui nous en restent[32].

Le Lare, qui est un personnage protatique, a tout de même une petite part dans l'intrigue : il fait en sorte que le vieillard qui habite à côté demande en mariage la fille de l'avare. Le prologue laisse donc entrevoir une issue heureuse, mais ne révèle rien sur le développement. Ce prologue est très différent des autres prologues de Plaute, car il y manque les habituelles adresses au public (seulement aux vers 1-3), l'éloge de la pièce, le ton bavard du *prologus* et les grosses plaisanteries.

---

[30] Pour sa pièce *Casina*, Plaute s'inspire également d'un original de Diphile : *Kleroumenoi*.

[31] Ces figures allégoriques remontent certainement à Philémon, le modèle de Plaute, mais chez Philémon c'était sans doute un dialogue riche en contenu. Chez Plaute, la Débauche s'exprime comme le prologus typiquement plautinien.

[32] D'après René Amacker, étant donné que nous n'avons que des fragments de la comédie nouvelle, nous ne pouvons pas dire avec certitude que le prologue de l'*Aulularia* s'inspire des prologues de la comédie nouvelle grecque.

<u>*Une divinité romaine : le Lare Familial*</u>

J'ai pris en considération le prologue de l'*Aulularia*, car il est dit par le Lare Familial. Mais je ne crois pas que cette divinité soit comparable à Mercure ou à l'étoile Arcturus. En effet, le Lare familial est une divinité romaine. De plus, son lien très étroit avec la famille, qui est sa raison d'être, correspond bien à la comédie qui suit. C'est une divinité, certes, mais elle habite la maison familiale. Mercure et l'étoile Arcturus, eux, sont des divinités cosmiques, qui vivent dans le ciel. Des trois pièces dont le prologue est dit par une divinité, je mets donc à part l'*Aulularia* et son caractère familiale.

<u>Rudens</u>

Le prologue du *Rudens* ressemble beaucoup à celui de l'*Aulularia*, mais il contient plus d'adresses au public. Il est prononcé par Arcturus, personnification d'une étoile. Les figures allégoriques sont très fréquentes dans la comédie nouvelle. Néanmoins, je ne considère pas Arcturus comme une simple allégorie, mais comme une divinité.
Arcturus, comme le Lare de l'*Aulularia*, est un personnage protatique, qui a changé le cours des événements en faisant éclater une tempête. De plus, aucun des personnages de la pièce n'était censé savoir ce que le public doit connaître : c'est donc une divinité qui s'en charge.

<u>Amphitryon</u>

L'*Amphitryon* est la seule pièce de Plaute qui soit tirée explicitement d'un mythe[33]. Cette oeuvre est une parodie de la tragédie[34]. Il y a deux éléments inattendus dans son prologue :

- la divinité qui dit le prologue, Mercure, est en même temps acteur de la comédie : il n'est pas un personnage protatique
- le prologue est scindé en deux : vers 1-152, puis vers 463-498.

Les vers 1 à 152 sont un monologue de Mercure, qui capte l'attention du public et expose la situation. Mercure se comporte comme un *prologus* : il fait de grosses plaisanteries, porte des jugements de critique littéraire et capte l'attention du public. Les deux scènes où apparaissent Sosie et Mercure contiennent beaucoup d'informations sur la préhistoire. L'action commence avec la rencontre de Mercure et Sosie au vers 262. Après ces 2 scènes, Mercure fait un deuxième monologue (vers 463-498) où il raconte le dénouement de la pièce. Les deux monologues de Mercure contiennent donc des éléments typiques d'un prologue.

Plaute, grâce à l'adjonction de traits comiques, transforme la tragédie en une tragi-comédie. C'est une parodie de tragédie qui ne peut pas devenir une comédie à part entière, parce qu'il y a des rois et des dieux. Le mot tragi-comédie n'est pas attesté en grec, mais il est attesté en latin. Qui plus est, Mercure le prononce deux fois dans le prologue de l'*Amphitryon* : il dit au public qu'il ne va pas assister à une simple comédie, mais à une comédie où apparaissent des dieux, lui-même et son père Jupiter. A cause de cette présence divine, la pièce ne peut pas rester une simple comédie, mais se change en tragi-comédie :
« ...ensuite je vous exposerai le sujet de cette tragédie. Pourquoi ce front soudain ridé ? Parce que j'ai parlé de tragédie ? Je suis dieu; j'aurai vite fait de la transformer. Cette même pièce, si vous le voulez, je la ferai passer

---

[33] Mais, cela sera démontré plus bas, le *Rudens* comporte lui aussi un élément mythologique dans la scène de supplication des deux jeunes filles réfugiées sur l'autel.
[34] Leo, Friedrich, *Plautinische Forschungen*, Darmstadt, 1966, p. 132-135.

de tragédie en comédie, sans en changer un seul vers. ... J'en ferai donc une pièce mixte, une tragi-comédie. Car faire d'un bout à l'autre une comédie d'une pièce où paraissent des rois et des dieux, c'est chose, à mon avis, malséante. Alors, que faire ? puisqu'un esclave y tient aussi son rôle, j'en ferai, comme je viens de le dire, une tragi-comédie.[35] »

Marx[36] classe dans la catégorie de la tragi-comédie l'*Amphitryon*, le *Rudens* et les *Captiui*.

On ne sait pas quel a été le modèle de Plaute dans *Amphitryon*, mais on est sûr qu'il s'est inspiré soit d'une comédie qui parodiait déjà une tragédie, et c'est le cas le plus probable, soit directement d'une tragédie. Ce qui est certain également, c'est que Plaute ne s'est pas inspiré directement du mythe : il a adapté une oeuvre déjà existante.

Plaute s'est peut-être inspiré de deux sources différentes, car sa tragi-comédie se déroule durant la longue nuit d'amour entre Jupiter/Amphitryon et Alcmène et elle se termine le jour de la naissance d'Hercule. Le fait que ces deux moments de l'intrigue, la nuit d'amour et la venue au monde d'Hercule, sont mêlés, révèle peut-être qu'il y avait deux sources[37].

Amphitryon et Rudens : même type de prologue, même type de sujet

Les prologues de l'*Amphitryon* et du *Rudens* sont directement inspirés de la tragédie grecque. Et de par leur prologue ces deux comédies ont un point commun qui est le style de sujet traité. *Amphitryon* est la seule pièce conservée de Plaute qui ait pour thème un sujet mythologique et justement le prologue y est dit par une divinité. L'autre pièce dont le prologus[38] est également une divinité est le *Rudens*. N'est-ce pas l'indice que cette pièce aussi s'inspire d'un mythe, ou de certains éléments d'un mythe? Si l'on met en parallèle l'*Amphitryon* et le *Rudens* à cause de leur prologue dit par une divinité, on en déduit que les deux pièces avaient un sujet mythologique. On arrive à l'équation suivante :

Amphitryon (prologue dit par Mercure)	=	Rudens (prologue dit par l'étoile Arcturus)
Mythe d'Amphitryon		Mythe perdu

Alors que le mythe d'Amphitryon est aisément reconnaissable parce que nous le connaissons bien, il en va tout autrement du mythe parodié dans le *Rudens* ou, plus précisément, dans la scène de supplication sur l'autel. Les sources mythographiques, Hygin et Apollodore, ne nous transmettent aucun mythe où deux jeunes filles chercheraient asile sur un autel, seraient agressées par un homme d'âge mur et défendues par un jeune homme. Il faut donc accepter le fait que ce mythe a disparu.

Il serait vain de coller artificiellement des noms sur les personnages représentés sur les vases. Seule la situation de la supplication, et les personnages qui y participent, nous sont révélés par le *Rudens*. Nous ne savons ni ce qui précède, ni ce qui suit.

---

[35] Plaute, *Amphitryon*, Tome I, Paris, 1932, traduction et commentaires d'Alfred Ernout, p. 13, vers 51-55 et 59-63.
[36] Marx, Friedrich, *Plautus Rudens*, Leipzig, 1928, p. 277.
[37] Duckworth ne le pense pas, in :
Duckworth, George E., *The Nature of Roman Comedy, a Study in popular Entertainment*, Princeton, 1952, p. 205-206.
[38] Prologus : personnage qui prononce le prologue.

2. *Le décor de la pièce et le lieu de l'action*

Tous les commentateurs relèvent l'aspect exceptionnel que présente le décor et le lieu de l'action du *Rudens*.

Cyrène

Par convention, l'action de toutes les pièces de la comédie nouvelle se déroulaient à Athènes. En adaptant ces pièces, les auteurs latins n'ont pas jugé utile de changer le lieu de l'action. Mais il arrivait parfois que l'auteur grec décide de changer de localité. C'est le cas de Diphile qui choisit Cyrène plutôt qu'Athènes pour sa comédie. Ce choix s'explique par les besoins de l'intrigue. En effet, celle-ci prévoyait le naufrage d'un navire duquel provenaient quatre personnages. Il fallait donc trouver une ville située au bord de la mer. En réalité Cyrène se trouve à environ quinze kilomètres de la côte, mais Plaute a pris quelques libertés avec la géographie. De toute façon Cyrène n'était accessible de Grèce que par bateau, donc il est logique de l'imaginer plus proche de la rive. Mais il fallait en plus que cette ville soit grecque. Et Cyrène est justement une importante colonie grecque de Libye, qui ne devint province romaine qu'en 74 av. J.-C. Elle était donc encore une ville typiquement grecque aux époques où écrivirent Diphile, puis Plaute.

Le décor conventionnel

Dans la comédie nouvelle, par convention, le décor est une petite place, en ville, sur laquelle se trouvent deux maisons avec leur porte d'entrée. Plaute, dans la plupart de ses pièces, a suivi cette convention. Ainsi, dans ses comédies qui se jouent en ville, la porte de gauche sert pour les personnages venant du port et celle de droite pour ceux venant du forum. Avec le *Rudens* il y a une modification, du fait que la pièce se déroule sur la côte et non en ville : la porte de droite sert donc pour les personnages venant de la ville, celle de gauche pour ceux qui viennent de la côte.

Un décor exceptionnel : maritime et sacré

Le *Rudens* se déroule dans un décor de nature; on se trouve sur le rivage, au bord de la mer. Les actions de la nouvelle comédie se situent rarement dans un décor maritime, si l'on excepte la *Leucadia* de Ménandre et la *Vidularia*[39] de Plaute. Dans le *Rudens*, l'arrangement scénique devait montrer d'un côté une maison, celle de Démonès, de l'autre un temple avec son autel[40], consacrés à Vénus. La mer était visible pour les acteurs. Il devait donc y avoir des éléments du décor qui montraient que la scène se passait au bord de la mer. C'est la seule pièce de Plaute où le temple se substitue à l'une des deux maisons conventionnelles. Dans l'*Aulularia*, on

---

[39] Duckworth, George E., *The Nature of Roman Comedy, a Study in popular Entertainment*, Princeton, 1952, p. 53.
Durckworth relève que l'original grec dont est tiré la *Vidularia* se nomme *Schedia* et que le seul auteur connu d'une comédie de ce nom est Diphile. Je n'irai pas plus loin dans cette spéculation. Je ne ferai que rapporter ici la remarque de René Amacker qui dit que, s'il y a une valise dans la *Vidularia* comme dans le *Rudens*, et donc une communauté de thème, la source n'est pas nécessairement la même. Donc rien ne prouve que la *Vidularia* ait été inspirée par Diphile, ou par la même pièce de Diphile qui inspira *Rudens*.
[40] Sur l'autel en tant qu'élément du décor voir :
Saunders, Catharine, « Altars on the Roman Comic Stage », *TAPhA*, XLII, 1911, p. 91-103.

trouve les maisons d'Euclion et de Mégadore à côté du temple de Fides et il en va de même pour le *Curculio*. Mais dans ces deux pièces, le temple n'est qu'un lieu[41] secondaire. Dans le *Rudens*, le temple revêt une importance capitale pour le déroulement de l'intrigue[42]. En effet, quand les deux jeunes filles craignent d'être reprises par Labrax, Trachalion leur dit d'aller se réfugier dans le temple. Sans lui, les jeunes femmes n'auraient su où trouver un asile. Mais quand Labrax, qui ne respecte pas le lieu sacré, vient les arracher à la statue de culte, c'est finalement sur l'autel[43] qu'elles cherchent refuge[44]. L'autel et le temple sont un seul et même élément du décor, un lieu sacré servant d'asile[45]. L'autel permet en plus de montrer les deux jeunes femmes dans leur situation précaire de suppliantes, car si elles étaient restées dans le temple, on ne les aurait pas vues et la scène aurait perdu de son efficacité dramatique. Plaute, et sans doute avant lui Diphile, ont donc remplacé la deuxième maison du décor traditionnel par le temple de Vénus et son autel. Cela donnait d'emblée au spectateur une indication sur l'importance qui serait accordée au sacré.

René Amacker[46] m'a fait observer que ce motif du refuge sur l'autel n'était pas nécessaire à l'action. La scène devait donc revêtir une importance particulière pour que Plaute décide de l'insérer dans son intrigue. Amacker souligne aussi que l'autel est un élément exceptionnel comme décor de comédie et qu'il est très important pour l'action.

---

[41] Dans l'*Aulularia*, Euclion cache sa marmite dans le temple de la Bonne Foi. Mais ce n'est là qu'un des endroits choisis par celui-ci pour dissimuler son trésor.
Plaute, *Aulularia*, Tome I, Paris, 1932, p. 181, vers 580-586.
Il est plusieurs fois question d'un autel ou d'un temple dans les pièces de Plaute (la liste ne se veut pas exhaustive) : Plaute, *Curculio*, Tome III, Paris, 1965, p. 68, vers 71-72, (autel de Vénus); p. 67, vers 61-62, (temple d'Esculape)
Plaute, *Truculentus*, Tome VIII, Paris, 1940, p. 129, vers 476, (autel de Lucine).
Plaute, *Miles Gloriosus*, Tome IV, Paris, 1952, p. 200, vers 411-412., (autel de Diane).
Mais dans ces cas ce sont uniquement des évocations de sacrifices faits sur les autels. C'est seulement dans le *Mostellaria* que l'on trouve aussi l'autel comme lieu de refuge comme dans le *Rudens*. Tranio cherche refuge sur un autel pour échapper à son maître. Mais dans le *Mostellaria* la scène est comique et n'a rien à voir avec le côté dramatique du *Rudens*. De plus, au vers 114, il est aussi question de mettre le feu à l'autel où a trouvé refuge Tranion, comme le fait Labrax dans le *Rudens* aux vers 761 et 766 à 768. Mais là encore cette scène est comique, et en cela elle s'oppose radicalement à l'aspect dramatique du *Rudens*.
Plaute, *Mostellaria*, Tome V, Paris, 1961, p. 85, vers 1094 et suivants; p. 86, vers 1114.

[42] Il en est de même dans de nombreuses tragédies d'Eschyle et d'Euripide où on trouve souvent sur la scène un temple et son autel. Chez Eschyle : *Les Suppliantes* : au fond de l'orchestre, un tertre portant un autel et des statues de dieux; *Les Euménides* : à Delphes, devant le temple d'Apollon. Chez Euripide : *Hippolyte* : la scène représente le palais de Trézène; à droite et à gauche de la porte les statues d'Aphrodite et Artémis, chacune surmontant un autel; *Les Héraclides* : la scène représente le temple de Zeus à Marathon; sur les marches de l'autel est assis Iolaos, entouré de jeunes garçons; ils ont déposé sur la pierre leurs rameaux de suppliants noués de bandelettes; *Andromaque* : la scène représente, près du palais de Néoptolème, le temple de Thétis; Andromaque se tient près de l'autel de la déesse; *La Folie d'Héraclès* : la scène représente, devant le palais d'Héraclès à Thèbes, un autel de Zeus où sont assis Mégara et ses trois enfants, avec Amphitryon; *Les Suppliantes* : l'autel de Déméter à Eleusis. Aethra y est debout, entourée par les vieilles femmes du choeur qui, chacune, tiennent le rameau du suppliant; *Ion* : l'esplanade du temple d'Apollon à Delphes; au fond, la porte du sanctuaire; *Iphigénie en Tauride* : le temple d'Artémis, précédé d'un autel.
Pour une liste quasi exhaustive des scène d'asylie dans les tragédies voir :
Schmidt, Friedrich, *De supplicum ad aram confugientium partibus scenicis*, Königsberg, 1911.

[43] Leo, Friedrich, *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Darmstadt, 1966, p. 159-160.

[44] Plaute, *Rudens*, Tome VI, Paris, 1962, p. 153-155, vers 688-705.

[45] Sur l'asile : Stengel, « Asylon », *RE*, II, 2, Stuttgart, 1970, col. 1881-1886.
Caillemer, E., « Asylia », *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, édité par Daremberg et Saglio, Paris, 1877, Tome 1, p. 505-510.

[46] René Amacker a consacré un semestre à l'étude du *Rudens* dans son séminaire intitulé : « Plaute : *Le Cordage* » durant l'année académique 1998-1999. J'ai donc discuté avec M. Amacker des éléments typiquement tragiques contenus dans cette pièce de Plaute.

Plaute n'a pas inventé cette scène des deux suppliantes. Le ton dramatique montre qu'il a dû l'emprunter à une tragédie, ou à une comédie qui la parodiait. De plus, il souligne l'importance de cette situation d'asylie en la plaçant, chaque fois que Palestra et Ampélisque vont s'asseoir sur l'autel, au début de la scène[47].

Notons que le fait de s'asseoir sur un autel pour chercher la protection de la divinité est un rituel grec.

Le rôle de la mer

Dans cette pièce, la mer joue un rôle primordial; elle est en quelque sorte le moteur de l'action. En effet, si la mer n'avait pas été agitée par la tempête, le naufrage n'aurait pas eu lieu et Labrax aurait gagné la Sicile avec les deux jeunes filles. La tempête rejette sur la côte Palestra, Ampélisque, Labrax et Charmidès, et elle pousse dans le filet de Gripus la valise qui sera l'objet capital dans les deux derniers actes. A l'acte IV, la valise, rejetée par la mer, livre les objets qui vont permettre à Démonès de reconnaître Palestra comme sa fille. A l'acte V, la valise et son contenu suscitent la dispute entre Labrax et Gripus, puis l'arbitrage de Démonès. La mer joue donc un rôle décisif pour déclencher et faire progresser l'action.

Le titre

Le titre *Rudens* n'a certes rien de tragique. Mais il n'est pas non plus en rapport avec l'ensemble de l'action. *Rudens* signifie « cordage », « filet ». Le titre est donc tiré de l'acte III, scène 4, où Gripus, l'esclave pêcheur de Démonès, tire de la mer une valise appartenant au léno Labrax. Dans cette valise se trouvent les objets servant à la reconnaissance de Palestra. Le titre *Vidularia*, signifiant *La Valise*, aurait pu paraître mieux adapté, mais Plaute l'avait déjà utilisé pour une de ses comédies. Le titre *Rudens*, soit *Le Cordage* ou *Le Filet* (de pêche sous entendu), est tout de même pertinent, puisque la mer joue un rôle primordial dans cette pièce (naufrage, restitution des objets permettant la reconnaissance de Palestra).

3. Prostration : la scène de supplication et sa durée dans la pièce

Grâce à ce décor, c'est le motif de supplication des deux jeunes filles qui est mis en évidence : même quand la scène d'asile est terminée, le décor demeure et ne cesse de rappeler le thème central de la pièce. De plus, si la scène où elles prennent place sur l'autel est courte (du vers 688 à 705), elles y restent très longtemps assises.

En reprenant précisément le texte, j'ai isolé les scènes où Palestra et Ampélisque se trouvent sur l'autel.

[47] Plaute, *Rudens*, Tome VI, Paris, 1962, p.152, Acte III, Scène 3, et p. 176, Acte IV, Scène 4.

Actes	Scènes	Vers	Personnages	Commentaires
III	3	688-705	**Palestra - Ampélisque** Trachalion	Trachalion dit à Palestra et Ampélisque d'aller s'asseoir sur l'autel.
III	4	706-779	**Palestra - Ampélisque** Démonès - Trachalion Labrax esclaves de Démonès	
III	5	780-838	**Palestra - Ampélisque** Démonès - Labrax	
III	6	839-880	**Palestra - Ampélisque** Pleusidippe - Trachalion Labrax - Charmidès esclaves de Démonès	Les esclaves de Démonès conduisent les deux jeunes filles chez leur maître. Elles quittent donc l'autel.
III	6	881-891		Fin de la scène sans les deux suppliantes.
IV	1	892-905	Démonès	
IV	2	906-937	Gripus	
IV	3	938-1044	Gripus - Trachalion	
IV	4	1045-1175	**Palestra - Ampélisque** Démonès - Trachalion Gripus - Turbalion - Sparax	Démonès dit aux deux jeunes filles de retourner sur l'autel afin d'éviter que sa femme ne lui fasse des reproches. Démonès reconnaît sa fille Palestra et il l'embrasse. Peut-être Palestra se lève-t-elle alors de l'autel.
IV	4	1045-1179 1176-1179	**Palestra - Ampélisque** Démonès - Trachalion Gripus - Turbalion - Sparax	Démonès dit à Palestra qu'ils vont entrer voir sa mère. Il ne fait alors plus aucun doute que Palestra n'est plus assise sur l'autel.
IV	4	1045-1183 1180-1183	**Palestra - Ampélisque** Démonès - Trachalion Gripus - Turbalion - Sparax	Palestra dit à Ampélisque de la suivre chez Démonès. Ampélisque se lève alors de l'autel.

Trachalion installe Palestra et Ampélisque sur l'autel afin qu'elles y trouvent refuge.
Dans l'acte III, scène 6, vers 880, Plaute fait en sorte que Palestra et Ampélisque quittent l'autel et aillent chez Démonès chercher asile. Cela s'explique aussi par des besoins scéniques. Plaute doit libérer la place, afin de montrer la scène où Gripus exhibe la valise tirée de son filet, et celle où l'on voit Gripus et Trachalion s'affronter. Puis Démonès revient sur scène avec les deux jeunes filles, à qui il conseille de retourner sur l'autel, car il craint les remontrances de sa femme. Ensuite, après avoir retrouvé les objets de Palestra, Démonès reconnaît en elle sa fille. Il est logique qu'elle quitte l'autel pour embrasser son père et Ampélisque reste seule assise sur l'autel.

Si l'on compte les vers où Palestra et Ampélisque sont assises sur l'autel, faisant face aux spectateurs, on arrive à un total de 322 vers (divisé en deux : 192 + 130). L'ensemble de la pièce compte 1423 vers. Les deux jeunes filles restaient donc assises sur l'autel devant les yeux des spectateurs pendant 22,628 %[48] des vers de la pièce. Alors que les autres personnages arrivent, partent, discutent, elles restent assises sur l'autel, ne parlant que lorsqu'on les questionne (quand Démonès demande à Palestra de reconnaître ses objets). De plus, elles

[48] 322 x 100 : 1423 = 22,628
Donc 322 vers représentent 22,628 % de l'ensemble de la pièce.

apparaissent dans cette posture à deux moments distincts de la pièce[49]. Ce jeu de scène, deux jeunes femmes statiques, assises sur un autel pendant plus d'un cinquième de la pièce, a dû marquer les esprits. C'est un indice supplémentaire pour reconnaître dans la scène représentée sur les vases et le relief le mythe qui fut exploité dans une tragédie, puis par Diphile et enfin par Plaute.

<u>Eschyle utilisait la prostration comme formule théâtrale</u>

Nous possédons une source antique qui confirme l'effet impressionnant de personnages de tragédie restant statiques pendant une grande partie de la représentation : *Les Grenouilles*[50] d'Aristophane (405 av. J.-C.).

C'est lors du débat qui oppose Eschyle et Euripide qu'Aristophane nous donne une indication importante pour la scène du *Rudens*. Du vers 907 à 927, Euripide reproche à Eschyle d'avoir écrit des tragédies dans lesquelles le protagoniste ne prononçait pas une parole et restait immobile. Euripide dit à Dionysos à propos d'Eschyle :

Euripide : « ... Je veux avant tout convaincre cet homme de charlatanisme et de tromperie, et montrer par quels artifices il bernait les spectateurs niais élevés à l'école de Phrynichos. Tout d'abord, en effet, il faisait asseoir un personnage quelconque, un seul, un Achille ou une Niobé, sans montrer leur visage, vrais figurants de tragédie, qui ne murmuraient pas ... ça. »

Dionysos :« Non, par Zeus, non certes »

Euripide : « Le choeur s'appuyait coup sur coup quatre séries de chants tout d'un tenant. Et eux se taisaient. »

Dionysos :« Moi, j'aimais ce silence, et j'y prenais plaisir beaucoup plus qu'aux bavards d'aujourd'hui. »

Euripide : « C'est que tu n'es qu'un sot, sache-le bien. »

Dionysos :« C'est aussi mon avis. Mais pourquoi faisait-il ainsi, le particulier ? »

Euripide : « Par charlatanisme, pour que le spectateur attendit sans bouger que sa Niobé articulât quelque chose. Et la pièce marchait. »

Il en ressort qu'Eschyle avait, en tout cas deux fois dans son oeuvre, utilisé un procédé original: mettre en scène un personnage essentiel pour l'action, mais qui ne bougeait pas, ni ne disait mot. C'est le même motif que l'on retrouve dans le *Rudens* et personne à ma connaissance ne l'a relevé.

Palestra et Ampélisque, à partir du moment où elles ont pris place sur l'autel, ne disent plus rien. C'est seulement au vers 1048 que les deux jeunes filles s'écrient : « Malheureuses ! Nous sommes perdues. » quand Démonès les ramène sur l'autel (acte IV, début de la scène 4). Et dès qu'elles ont regagné l'autel, elles se taisent à nouveau jusqu'au moment où Démonès demande à Palestra de reconnaître sa cassette et les objets qui s'y trouvent (vers 1130). Palestra lui répond, mais Ampélisque reste muette. Ampélisque ne parle que lorsque Palestra lui dit d'entrer avec elle dans la maison de Démonès (vers 1183).

Cette prostration sur l'autel des deux suppliantes du *Rudens* doit donc être considérée comme une formule théâtrale semblable à celle qu'Eschyle a utilisée dans au moins deux de ses pièces, *Niobé*[51] et les *Myrmidons*[52]. On peut être sûr qu'une telle formule a été exploitée par d'autres

[49] Plaute, *Rudens*, Tome VI, Paris, 1962, p. 154-166, vers 688-880; puis p. 176-184, vers 1045-1175.

[50] Aristophane, *Les Grenouilles*, Tome IV, texte établi par Victor Coulon, et traduit par Hilaire Van Daele, Paris, 1991, p. 129-130, vers 907-927.

[51] Pour les fragments de la *Niobé* d'Eschyle voir :
Radt, Stefan, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, « Aeschylus », Vandenhoeck und Ruprecht in Göttingen, 1985, Volume 3, p. 265-280, fragments 154a-167b.

[52] Pour les fragments des *Myrmidons* d'Eschyle voir :

auteurs de tragédies. Il est impossible de donner un nom à l'auteur de la tragédie qui fut parodiée par Diphile, puis, à sa suite, par Plaute, mais il est manifeste que la prostration en faisait partie.

4. La reconnaissance

Le statut social des deux suppliantes : de naissance libre ou esclaves ?

Selon toute évidence, Plaute a choisi une pièce où il y avait : un jeune homme, un léno, une prêtresse et surtout deux jeunes filles. Les jeunes filles de l'action originale devaient avoir le même statut social, mais Diphile avait dû modifier ce détail en présentant une fille de naissance libre et une esclave. Etaient-elles deux soeurs[53] , deux amies, on ne peut pas le dire. Rien ne les distingue sur les vases et le relief, tout au contraire : leurs vêtements et leurs parures les rapprochent, et il paraît évident que les deux jeunes filles étaient de même rang. De plus elles ne pouvaient être que de condition libre, car qui se soucierait du sort réservé à deux simples esclaves? Les esclaves ont naturellement leur place dans de nombreux mythes, mais ce sont toujours des personnages secondaires.

Des jeunes filles de naissance libre peuvent, après diverses circonstances, telles qu'enlèvement dans leur enfance, asservissement après une défaite de leur patrie, être devenues des esclaves. On peut alors être assuré que le jeune homme libérera les jeunes filles injustement considérées comme des esclaves et leur rendra la liberté. Cette libération des jeunes filles passe par leur reconnaissance en tant que femmes libres (ce ressort théâtral sera évoqué plus bas).

Plaute, ou Diphile (il est impossible de dire lequel des deux), a donc pris pour modèle une pièce où il y avait deux jeunes filles de même statut social, en l'occurrence libres, et il a fait de l'une une esclave, de l'autre une jeune fille de naissance libre. Dans son théâtre, la jeune fille libre est toujours accompagnée de sa confidente, qui est son esclave, de même que le jeune homme a également un confident, qui est son esclave. Cette configuration de deux jeunes filles de même statut, Plaute l'a utilisée pour introduire deux des principaux types de son théâtre : la jeune ingénue, courtisane par accident (Palestra) et la bonne courtisane (Ampélisque), qui ici, par son comportement, se conduit souvent comme l'esclave de sa compagne (c'est Ampélisque qui va chercher de l'eau, et elle ne parle pas à la prêtresse; de plus l'étoile Arcturus, dans le prologue, dit qu'Ampélisque est une petite servante : vers 74).

Radt, Stefan, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, « Aeschylus », Vandenhoeck und Ruprecht in Göttingen, 1985, Volume 3, p. 239-257, fragments 131-142.

[53] Le motif de deux soeurs est attesté chez Plaute dans son *Poenulus*. Il y a là une scène d'*anagnorisis* comme dans le *Rudens*, où le père retrouve ses deux filles qui lui ont été enlevées étant enfants. Dans le prologue il est dit que l'original dont est tiré la pièce s'intitule également *Le Carthaginois*. On connaît deux pièces grecques portant ce nom, toutes deux disparues. L'une était du poète Alexis, l'autre de Ménandre. Mais une troisième pièce portant ce nom est envisageable, et elle aurait disparu. Quoi qu'il en soit, la présence de deux soeurs comme personnages de la pièce prouve qu'un tel schéma pouvait exister et être modifié, comme je pense que cela fut le cas avec le *Rudens*, où deux jeunes femmes de même statut, voir également deux soeurs, ont été changées en une jeune femme de naissance libre et une esclave. Le motif de reconnaissance pour deux soeurs est donc attesté dans la nouvelle comédie grecque.
Plaute, *Poenulus*, V, Paris, 1961.

La « reconnaissance » comme ressort récurrent du théâtre antique

Des formules théâtrales utilisées par les auteurs tragiques et comiques, il en est une qui joue un rôle primordial : la reconnaissance[54] . C'est un *leitmotiv* du théâtre antique. Et l'un des thèmes principaux du *Rudens* est justement la reconnaissance de Palestra en tant que femme libre et fille de Démonès.

Aristote, dans sa *Poétique*, qui est un traité sur la poésie (avant tout une oeuvre philosophique de théorie esthétique), évoque le thème récurrent de l'*anagnôrisis*[55] , soit de la « reconnaissance ». Aristote y présente, entre autres, une analyse de la tragédie. Il traite de la construction de l'intrigue, y compris de l'intrigue complexe (par opposition à l'intrigue simple) qui contient un « renversement de situation » (*peripateia*) et une reconnaissance (*anagnôrisis*)[56] . Aristote écrit[57] :

« La reconnaissance, comme d'ailleurs le nom l'indique, est un passage de l'ignorance à la connaissance, amenant un passage ou bien de la haine à l'amitié ou bien de l'amitié à la haine chez les personnages destinés au bonheur ou au malheur. La plus belle reconnaissance est celle qui est accompagnée de péripétie, par exemple celle qu'on a dans l'*Oedipe*. ... une reconnaissance, qui est ainsi accompagnée de péripétie, suscitera ou la pitié ou la crainte; or c'est des actions suscitant ces émotions que la tragédie est supposée être l'imitation. De plus l'infortune et le bonheur dépendront de pareilles actions.
Du moment que la reconnaissance a pour objet des personnes, il y a des cas où elle est simplement de l'une à l'autre : c'est lorsqu'il n'y a pas de doute sur l'identité de l'une des deux; et il y a des cas où elle doit porter sur les deux : ainsi Iphigénie est reconnue d'Oreste à la suite de l'envoi de la lettre, mais Oreste vis-à-vis d'Iphigénie il fallait une autre reconnaissance.
Il y a donc en cela deux parties constitutives de la fable, la péripétie et la reconnaissance; il y en a une troisième qui est l'événement pathétique. »

Puis, au chapitres 16[58] , il analyse toutes les espèces de reconnaissance : la reconnaissance par les signes, par simple artifice du poète, par souvenir, qui découle d'un raisonnement, qui parfois est un faux raisonnement, qui dérive des faits eux-mêmes.

La reconnaissance du *Rudens* peut être classée dans la reconnaissance par les signes. Aristote écrit à ce sujet[59] :

« ...Quant aux espèces de reconnaissances il y a d'abord celle qui est la plus éloignée de l'art et dont on use très souvent faute de mieux, la reconnaissance par les signes extérieurs. Parmi ces signes, les uns sont congénitaux, comme « la lance qui se voit sur les Fils de la terre » ou les étoiles du *Thyeste* de Carcinos; les autres sont acquis et, à leur tour, ou bien ils tiennent au corps, par exemple des cicatrices, ou bien ils en sont détachés, par exemple les colliers, ou encore la corbeille qui amène la reconnaissance dans *Tyr*. »

On le voit, Aristote considérait ce type de reconnaissance par les signes extérieurs comme celle qui est la moins artistique et dont on usait beaucoup trop. Mais cette reconnaissance simple convenait pleinement au public romain.

La reconnaissance devait être un thème important de la tragédie parodiée par Diphile et Plaute.

---

54 Leo, Friedrich, *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Darmstadt, 1966, p. 158-159.
55 Aristote, *Poétique*, Paris, 1990, p. 44-45, 1452a-1452b, ch. 11; p. 52-53, 1454b-1455a, ch. 16.
56 Sur la discussion concernant les deux parties (chapitres 11 et 16) consacrées à la « reconnaissance » voir l'introduction écrite par J. Hardy dans :
Aristote, *Poétique*, Paris, 1990, p. 8-10.
57 Aristote, *Poétique*, Paris, 1990, p. 44-45, 1452a-1452b, ch. 11.
58 Aristote, *Poétique*, Paris, 1990, p. 52-53, 1454b-1455a, ch. 16.
59 Aristote, *Poétique*, Paris, 1990, p. 52, 1454b, ch. 16.

5. Les autres thèmes du Rudens

Les thèmes principaux du *Rudens* dépassent largement la comédie pure ou le simple vaudeville. En effet, on n'y trouve pas les tromperies d'un esclave envers un senex ou un léno. Il n'y pas non plus de quiproquo, pas de personnage se faisant passer pour un autre, pas de supercherie. Tous ces éléments qui ont fait le succès de la majeure partie des pièces de la comédie nouvelle, éléments qu'il reprendra avec succès à son propre compte, Plaute ne les utilise pas ici.

Les thèmes du *Rudens* en font une pièce à part dans l'oeuvre de Plaute. Ces thèmes sont : le parjure et le sacrilège, la supplication, les deux arbitrages, et, surtout, le rétablissement de la vérité qui consiste en la reconnaissance (*anagnôrisis*) qui est directement liée à la tragédie.

Le parjure et le sacrilège sont personnifiés par Labrax. En effet, le léno avait promis à Pleusidippe de lui vendre Palestra contre la somme d'argent qu'il avait déjà reçue de lui, mais au lieu de venir au rendez-vous fixé, il décide de partir pour la Sicile afin d'y faire fortune avec les jeunes filles. C'est encore Labrax qui commet le sacrilège, en violant un lieu sacré : il arrache les deux suppliantes à la statue de Vénus, au fond de son temple, et il brutalise la vieille prêtresse. Enfin, quand les jeunes filles sont sur l'autel, il dit vouloir allumer un feu tout autour pour les obliger à le quitter[60]. Dans les comédies, par convention, le léno est toujours un personnage détestable.

Directement associé à ce thème, on rencontre celui de la supplication. Les deux jeunes filles se réfugient sur l'autel pour échapper à un léno prêt à tout pour les récupérer. Se réfugier sur un autel est un rituel grec et de nombreux mythes en font mention (les Héraclides, les Danaïdes, Alcmène, etc...). Une analyse de ce thème a déjà été faite plus haut.

L'arbitrage concernant un objet de litige est un sujet souvent traité par les poètes (par exemple: Ménandre et sa comédie *Epitrepontes*). Plaute présente deux arbitrages consécutifs qu'opère Démonès. Le premier litige oppose Trachalion à Gripus; il concerne la valise du léno et les objets appartenant à Palestra. Le deuxième litige oppose Gripus à Labrax : l'enjeu en est le talent promis par Labrax à Gripus pour le renseignement donné sur sa valise.

Un thème très important est celui qui consiste à rétablir la vérité. Trachalion fait tout pour que Palestra puisse retrouver les objets qui lui permettront d'être reconnue par ses parents. Pour se marier avec Pleusidippe, elle doit, en effet, être de condition libre. Ce rétablissement de la vérité est en fait la « reconnaissance » évoquée par Aristote comme partie de la tragédie. On voit donc que le thème de la reconnaissance développé dans le *Rudens* est directement lié à la tragédie[61].

6. Le rêve de Démonès

René Amacker m'a rappelé que le songe raconté par Démonès est également un motif de tragédie. Ce n'est en tout cas pas un élément de la comédie traditionnelle.

Le rêve que raconte Démonès[62] est donc un élément tragique[63]. Par ce rêve symbolique et prémonitoire, les dieux, et aussi l'étoile Arcturus, ont voulu prévenir Démonès de ce qui allait

[60] Plaute, *Rudens*, Tome VI, Paris, 1962, p.159, vers 761, 766-768.
[61] Concernant les commentaires d'Aristote sur la reconnaissance (*anagnôrisis*) voir plus haut.
[62] Plaute, *Rudens*, Tome VI, Paris, 1962, p. 149, vers 593-614.

se passer. Et effectivement aux vers 771-773, il comprendra que les deux jeunes filles sont les deux hirondelles, le léno le singe de son rêve.

Le rêve de Démonès n'est pas un *unicum* dans l'oeuvre de Plaute, qui recourt à ce motif dans le *Mercator*[64] (vers 225-251). Ce songe est également un souvenir de la tragédie. Mais le rêve du *Mercator* n'a pas la valeur de celui du *Rudens*; il est plus long, plus embrouillé, moins efficace. Plaute évoque encore une fois un rêve dans son *Curculio*[65]. Là, c'est le léno Cappadox qui raconte son rêve. Ce récit se limite toutefois à une phrase, et il n'a pas l'aspect dramatique de celui que raconte Démonès dans le *Rudens*.
Un détail souligne encore l'aspect tragique du rêve raconté : il fait référence à un mythe grec bien connu, celui de Philomèle et Procné[66].

7. La prêtresse[67]

Dans la pièce de Plaute, la prêtresse représente un autre élément tragique. Il ne fait aucun doute qu'elle faisait partie de la pièce de Diphile et de la tragédie parodiée.

Elle a donc un rôle précis à remplir, et elle n'est pas une simple figure de remplissage. Elle devait manifestement jouer un rôle dans la tragédie, au même titre que la Pythie des *Euménides*, même si la tragédie qui nous intéresse traitait d'un sujet mythologique moins célèbre que celui d'Oreste à Delphes. J'en veux pour preuve la fréquence avec laquelle la prêtresse apparaît sur les monuments étudiés :

- sur le vase (5)
- sur le relief (9).

De surcroît, une jeune femme, sans doute une intendante du culte, apparaît sur un troisième monument :

- sur le vase (7).

Plaute prête à la prêtresse un rôle au ton tragique[68] :
Plaute, *Rudens*, Acte I, Scène 5, vers 258-289.

---

[63] On trouve de nombreux récits de rêves dans les tragédies, par exemple dans :
Eschyle, *Les Perses*, Paris, 1984, Tome I, p. 68-69, vers 176-200; *Les Choéphores*, Paris, 1983, Tome II, p. 100-101, vers 526-550.
Sophocle, *Electre*, Paris, 1989, Tome III, p. 153, vers 417-430.
Euripide, *Iphigénie en Tauride*, Paris, 1968, Tome IV, p. 115-116, vers 42-60.
[64] Plaute, *Mercator*, Tome IV, Paris, 1952, p. 108-109, vers 225-251.
Leo, Friedrich, *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Darmstadt, 1966, p. 162-165. Pour Leo, le rêve du *Mercator* fut inventé par Plaute, tandis que celui du *Rudens* fut adapté. Il précise que l'originale du *Mercator* est l'*Emporos* de Philémon.
Marx, Friedrich, *Plautus Rudens*, Leipzig (1928). Marx soutient que le songe du *Rudens* provient directement du modèle grec, tandis que celui du *Mercator* n'en était qu'une transposition, due à Plaute lui-même.
Enk, P. T., *Plauti Mercator*, édition commentée, Lugduni Batavorum, 1966, 2e édition, (réédition de 1932), p. 7-21. Enk conclut que le songe du *Mercator* doit provenir directement de Philémon, comme celui du *Rudens* de Diphile.
[65] Plaute, *Curculio*, III, Paris, 1965, p. 79, vers 260-263.
[66] Sur ce mythe voir :
Hygin, *Fables*, Paris, 1997, p. 46-47, fable XLV, « Philomèle ».
[67] Voir aussi dans la première partie le passage consacré à la prêtresse et à la manière dont elle est représentée dans l'iconographie.
[68] Plaute, *Rudens*, VI, Paris, 1962, p. 130-131, vers 258-289.

Dans l'imagerie, la prêtresse est caractérisée par le verrou du temple[69] et par son âge respectable. Sur le vase (5), elle a les cheveux blancs et elle tient le verrou sur son épaule. Un récipient renversé[70] apparaît sur le sol, entre les jambes du jeune homme. En outre, un trépied se dresse devant la prêtresse. Sur le relief (9), celle-ci est voûtée, et son visage est marqué de rides. Elle porte là aussi le verrou sur son épaule. Sur le vase (7), la préposée au culte est une jeune femme. Dans le *Rudens*, Plaute, par la bouche d'Ampélisque, parle ainsi de la prêtresse : « ... je ne pense pas avoir jamais vu de vieille plus digne, à mon avis, de mériter les bienfaits des dieux et des hommes. »[71]. Et plus loin : « Ce scélérat (Labrax) n'a-t-il pas été jusqu'à se jeter sur la vieille prêtresse qu'il a repoussée, bousculée de la façon la plus indigne ... »[72]. Donc la prêtresse est une vieille femme. La préposée au culte, par contre, est une jeune femme. Parmi les vingt-et-une pièces de Plaute que nous avons conservées, il n'y a qu'une seule prêtresse, et c'est Ptolémocratie.

Conclusion : la prêtresse jouait un rôle significatif dans la tragédie qui a inspiré Diphile et Plaute, et, manifestement, dans le mythe qui constituait le contenu de cette tragédie.

8. Le choeur des pêcheurs : référence au choeur tragique

Le choeur, dans la tragédie, était un personnage qui jouait un rôle dans l'intrigue; le chef de choeur, appelé coryphée ou « hêgemôn », donnait parfois la réplique aux acteurs. Le choeur de la comédie ancienne revêtait encore une certaine importance. Dans la comédie moyenne et nouvelle, en revanche, il n'avait plus de rôle dramatique, et le chant, interprété par le choeur, devint une sorte d'entracte. Le choeur n'apparaît ni dans les adaptations romaines de la tragédie grecque, ni dans les comédies de Plaute (à l'exception du *Rudens*) et de Térence.

Le choeur des pêcheurs (Acte II, scènes 1-2, vers 290-324) sert à la fois d'interlude et de transition entre le ton tragique et le ton comique. C'est un choeur de pauvres gens qui peut parfois être drôle (vers 296 par exemple). En tant qu'intermède, il est parfaitement dans la note marine de l'ensemble, mais il conserve, du choeur, la fonction dramatique. Il joue même, un moment, le rôle de comparse, quand Trachalion demande s'il a vu passer Pleusidippe ou le léno, ce à quoi il répond par la négative.

---

[69] Sur le verrou en tant qu'attribut de la prêtresse et des exemples de sa représentation sur des vases italiotes : Moret, Jean-Marc, *L'Ilioupersis dans la céramique italiote, les mythes et leur expression figurée au IVe siècle*, Genève, 1975, Tome I, p. 137-139; Tome II, pl. 47.2; pl. 77.
Cratère en cloche, jadis sur le marché à Milan, du peintre des Euménides, 370-360 av. J.-C.
Cratère à volutes, de Berlin, F 3256, de l'atelier du peintre de l'Ilioupersis, 360-350 av. J.-C.
Cratère à volutes, de Ruvo, J 1499, apparenté au peintre de l'Ilioupersis, 360-350 av. J.-C.
pl. 47,2 : Cratère en cloche de Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, inv. 298 (St. 1734), du groupe des Longs Replis, 370-360 av. J.-C.
pl. 77 : Cratère en cloche de Vienne, 1115 (Sk 238, 243), du peintre de Berkeley, environ 350 av J.-C.
Knoepfler, Denis, *Les imagiers de l'Orestie, mille ans d'art antique autour d'un mythe grec*, Zurich, 1993, p. 75, fig. 57; pl. XIX.
fig. 57 : Cratère en calice apulien, de Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, attribué au Peintre de Konnakis, vers 360-350 av. J.-C.
pl. XIX : Grand cratère à volutes apulien, Naples, Museo Nazionale, attribué à l'atelier du peintre de la « Furie Noire », vers 370-360 av. J.-C.
[70] Le même récipient, avec beaucoup d'autres objets, sont représentés, jonchant le sol, dans une scène de violence sur le cratère à volutes apulien de Boston 03.804. (illustration dans : Trendall, A. D.; Webster, T. B. L., *Illustrations of Greek Drama*, Londres, 1971, p. 107.). Le mythe représenté est ici encore plus violent . On voit le corps décapité, gisant sur le sol, de Thersite, tué par Achille, qui se trouve au centre de la scène.
[71] Plaute, *Rudens*, VI, Paris, 1962, p. 139, vers 406-407.
[72] Plaute, *Rudens*, VI, Paris, 1962, p. 153, vers 671-672.

Le choeur des pêcheurs du *Rudens* est unique dans l'oeuvre de Plaute et son origine tragique ne fait aucun doute.

Plaute a peut-être trouvé le modèle de ce choeur dans la tragédie d'Euripide intitulée *Sthénébée*, où les pêcheurs découvrent le corps de Sthénébée sur le rivage de Mélos. Les pêcheurs se plaignent aussi de leur pauvre vie. La situation est donc semblable, uniquement en ce qui concerne les plaintes des pêcheurs, à celle du *Rudens*.

René Amacker m'a montré que le choeur des pêcheurs apparaît comme un corps étranger dans la comédie de Plaute. Il m'a fait remarquer aussi qu'il n'y pas de choeur dans l'oeuvre de Ménandre. Il souligne que le choeur est un indice important du rapport du *Rudens* avec la tragédie.

9. Le ton tragique du Rudens

Outre le prologue, le décor, l'importance des parties lyriques, les thèmes évoqués ci-dessus, le rêve de Démonès, tous éléments directement tirés de la tragédie, il y a le ton qui est résolument tragique.

Contribuent à ce ton tragique :

- les plaintes de Palestra sur son sort après le naufrage
  (Acte I, Scène 3, vers 185-219) (=canticum, ce sont des mètres lyriques)
- le désespoir d'Ampélisque
  (Acte I, Scène 4, vers 220-227) (=canticum, mètres lyriques)
- les retrouvailles des deux jeunes filles et leur décision d'aller vers le temple
  (Acte I, Scène 4, vers 228-257) (=canticum, mètres lyriques)
- l'accueil des jeunes filles par Ptolémocratie, la prêtresse du temple de Vénus
  (Acte I, Scène 5, vers 258-289) (=canticum, mètres lyriques)
- la demande d'aide de Trachalion
  (Acte III, Scène 1, vers 615-626) (=sept. troch)
- la plainte de Palestra suivant l'agression de Labrax dans le temple
  (Acte III, Scène 3, vers 664-675) (=canticum, mètres lyriques)
- le réconfort apporté par Trachalion aux deux jeunes filles
  (Acte III, Scène 3, vers 675-681((=canticum, mètres lyriques)
- le conseil que leur donne Trachalion de se réfugier sur l'autel et l'arrivée de Démonès avec du secours
  (Acte III, Scène 3, vers 682-705) (=sept. iamb.)
- la joie de Démonès qui veut marier sa fille à un Athénien
  (Acte IV, Scène 5, vers 1191-1204) (=sén. iamb.).

On a affaire ici à de la paratragédie, soit à de l'imitation du style tragique au niveau de l'expression, de la métrique et de la mise en scène.

A cela s'ajoute le ton élevé et résolument religieux[73], et cela dès le prologue dit par Arcturus. Ce ton gagne en intensité par la présence du temple de Vénus, de son autel et de la prêtresse Ptolémocratie. Plaute se réclame souvent des divinités olympiennes, et tout particulièrement de

[73] Duckworth, George E., *The Nature of Roman Comedy a Study in popular Entertainment*, Princeton, 1952, p. 296-297.

deux d'entre elles, qu'il mentionne souvent et qui apparaissent précisément dans le *Rudens*, Vénus et Jupiter.

10. Mythe, tragédie et tragi-comédie : le cas de l'Amphitryon de Plaute

L'*Amphitryon* offre un parfait exemple du cheminement fait par une intrigue théâtrale depuis le mythe, en passant par la tragédie, jusqu'à la tragi-comédie. Le mythe raconte l'histoire d'Amphitryon, trompé involontairement par sa femme Alcmène, quand Zeus prit les traits du mari. Ce mythe fut porté à la scène par Euripide dans sa tragédie *Alcmène*. Le thème du mythe, propice à la parodie, fut choisi par Plaute comme sujet d'une de ses tragi-comédies.

Nous ne possédons que des fragments de la pièce d'Euripide[74]. Mais, l'action mythologique nous est connue par de nombreuses représentations sur vases[75] et également par les citations des auteurs antiques. Plaute, justement dans le *Rudens*[76], évoque la fin d'*Alcmène* avec sa tempête :

« O dieux immortels ! quelle tempête Neptune nous a envoyée cette nuit ! Le vent a enlevé le toit de notre ferme. Pour tout dire, ce n'était pas le vent, mais bien l'*Alcmène* d'Euripide; tant il est vrai qu'il a arraché toute la toiture, y pratiquant des jours et y ajoutant des fenêtres. »

Mais Plaute ne se contente pas de mentionner cette tragédie, il s'en inspire directement dans la scène où Labrax, fâché de ne pouvoir récupérer les deux jeunes femmes, menace de mettre le feu à l'autel[77] :

Labrax : « J'amènerai Vulcain; c'est l'ennemi de Vénus » ...
« Par Hercule ! j'irai bien chercher du feu quelque part. »
Démonès : « Et quand tu en auras trouvé ? »
Labrax : « Je ferai un grand feu ici. »
Démonès : « Pour y brûler ton cadavre, sans doute ? »
Labrax : « Dis plutôt pour les brûler vives toutes les deux ici, sur l'autel : voilà ce que je veux. »

Même si on ne possède que des fragments de la pièce d'Euripide, on sait que son *Alcmène* avait pour contenu : le retour d'Amphitryon de l'expédition contre les Taphiens et les Téléboens, les soupçons d'infidélité, la révélation de la vérité, soit par intervention divine, soit par le devin Tirésias, et l'apparition d'un « deus ex machina », annonçant la naissance d'Héraclès et prédisant l'avenir brillant du fils de Zeus.

Bien qu'on retrouve tous ces thèmes chez Plaute, on ne peut affirmer qu'il ait adapté l'*Alcmène* d'Euripide. D'autres tragédies et comédies avaient pour sujet le mythe

---

[74] Pour les fragments d'*Alcmène* d'Euripide, voir :
Euripide, *Fragments*, « Alcmène », Première partie, Tome, VIII, Paris, 1998, p. 117-135.
Nauck, Augustus, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, « Euripide », 2e édition, Hildesheim - Zurich - New York, 1983, p. 386-389, fragments 88-104.

[75] Engelmann, R., *Beiträge zu Euripides : 1. Alkmena*, Berlin, 1882.
Séchan, Louis, *Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926, p. 242-248.
Trendall, A. D., Webster, T. B. L., *Illustrations of Greek Drama*, Londres, 1971, p. 76-77 : III.3,6 (Cratère à calice apulien, par le Peintre de la Naissance de Dionysos, Tarente, I.G. 4600); III.3,7 (Cratère en calice sicilien, Lipari, 9405); III.3.8 (Cratère en cloche pestan, signé par Python, Londres, British Museum, F 149).
Les trois montrent une Alcmène assise sur l'autel autour duquel Amphitryon a élevé un bûcher. Devant l'action d'Amphitryon Zeus réagit en déclenchant une énorme tempête pour éteindre le bûcher et il force Amphitryon à pardonner à Alcmène qui a été dupée. On voit même, sur le cratère à calice de Londres, Zeus qui donne l'ordre à deux Hyades ou deux Nuées de faire pleuvoir sur le bûcher afin de l'éteindre.

[76] Plaute, *Rudens*, Tome VI, Paris, 1962, vers 83-88, p. 120.

[77] Plaute, *Rudens*, Tome VI, Paris, 1962, vers 761; 766-768, p. 159.

d'Amphitryon et d'Alcmène[78]. On ne peut donc pas dire laquelle a inspiré Plaute, et lui-même ne nous indique pas sa source dans le prologue.
En revanche on peut établir un parallèle entre l'*Amphitryon* et le *Rudens* :

	Tradition figurée	Tradition littéraire
Mythe d' Amphitryon	Alcmène sur l'autel entouré d'un bûcher Quatre vases italiotes	Diverses tragédies (dont celle d'Euripide) ↓ Un poète de la comédie nouvelle grecque ↓ Plaute : *Amphitryon*
Mythe perdu (celui que nous recherchons)	Deux suppliantes sur un autel Huit vases italiotes et un relief.	Tragédie perdue ↓ Diphile ↓ Plaute : *Rudens*

Ce tableau met en évidence les similitudes qui existent entre les modes de construction à partir des mythes jusqu'aux deux pièces de Plaute d'une part, l'imagerie des vases italiotes d'autre part.

IV. CONCLUSION

Marx et sa reconstruction du *Rudens*

Dans son commentaire[79], Marx propose une reconstruction du *Rudens*.
Après avoir rappelé que le *Rudens* est adapté d'une pièce de Diphile dont on ne connaît pas le titre, il divise l'action de cette pièce en deux parties distinctes :

1. deux jeunes femmes cherchent asile sur un autel, pourchassées par un personnage et aidées par un autre.
2. l'arbitrage de Démonès dans le litige qui oppose Gripus à Labrax.

La première partie serait inspirée d'une tragédie disparue tirée d'un mythe, mythe qui se trouve représenté sur un vase apulien conservé à Saint-Pétersbourg, au Musée de l'Ermitage : (5).
La deuxième partie serait l'adaptation de l'*Epitrepontes* de Ménandre[80].

---

[78] Nous possédons quelques fragments ou les titres des pièces suivantes consacrées à ce mythe :
Eschyle, *Alcmène*, cité par Hésychius (mais l'attribution est incertaine); Sophocle, *Amphitryon*; Ion, *Alcmène*; Astydamas II, *Alcmène*; Dionysios de Syracuse, *Alcmène*, fragments attribués par Stobée; Aeschylos Alexandreus, *Amphitryon*; Apollodor, *Bibliothèque*, II, 61. Puis les poètes comiques ont parodié le mythe et les tragédies s'y rapportant : Platon le Comique, *La longue nuit*; Archippos, *Amphitryon*; une comédie de *phlyaque* (parodie d'Italie du Sud) de Rhinton de Tarente, *Amphitryon*; et bien sûr Plaute, *Amphitryon*.
Les philologues ont déterminé que parmi ces sources d'inspiration possibles, cinq étaient les plus probables : Euripide, *Alcmène*; Sophocle, *Amphitryon*; Apollodor, *Bibliothèque*, II, 61; Platon le Comique, *La longue nuit*; une comédie de *phlyaque* (parodie d'Italie du Sud). Il faut noter qu'aucune pièce de la nouvelle comédie grecque ne nous est parvenue. Mais cela ne signifie pas qu'il n'y a pas eu d'adaptation comique faite par cette nouvelle comédie. Avec un tel sujet (double, mari trompé, ...) on peut être sûr qu'il y a eu une ou mêmes plusieurs adaptations faites par la nouvelle comédie, mais elles ont disparu.
[79] Marx, Friedrich, *Plautus Rudens*, Leipzig, 1928.

Indépendamment de ces deux parties, Plaute aurait fait des rajouts par *contaminatio* provenant de deux tragédies :

- le naufrage serait tiré de Sophocle[81] et de son *Nauplios*[82]
- le choeur des pêcheurs serait tiré d'Euripide et de sa *Sthénébée*[83] .

Délimitation du mythe

Ce travail a pour visée d'identifier le mythe qui est illustré sur les huit vases et sur le relief. C'est la proposition de Friedrich Marx qui m'a paru la plus digne d'intérêt. Grâce à une convergence d'indices (le prologue, le rêve de Démonès, la prêtresse, la reconnaissance, le décor, la prostration sur l'autel, pour ne citer que les principaux), cette hypothèse me semble la plus convaincante comme réponse à l'énigme du mythe représenté.

H.-G. Nesselrath, à qui j'ai soumis cette hypothèse et les développements que j'y ai apportés, m'a répondu qu'il lui semblait que cette proposition était la bonne. Il a ajouté qu'il ne

---

[80] Sandbach, F. H., *Menandri Reliquiae Selectae*, New York, 1990, p. 97-130.
Blanchard, Alain, *Essai sur la composition des comédies de Ménandres*, Paris, 1983, p. 333-349.
Croiset, Maurice, « Ménandre, L'Arbitrage », *REG*, XXI, Paris, 1908, p. 233-325. Croiset propose dans son article une traduction et des commentaires de l'*Epitrepontes*. Cette pièce (Acte I, Scène 3) est elle-même une adaptation de l'*Alopé* d'Euripide qui s'inspire du mythe d'Alopé. Il ne reste que quelques fragments de cette tragédie : Euripide, *Fragments*, Première partie, Tome VIII, Paris, 1998, p. 137-146.
Pour les fragments de l'*Alopé* d'Euripide voir : Nauck, Augustus, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, « Euripide », 2e édition, Hildesheim - Zurich - New York, 1983, p. 389-392, fragments 105-113.
Mais on en possède un sommaire chez Hygin : Hygin, *Fables*, CLXXXVII, « Alopé », Paris, 1997, p. 133-134.
On a donc une situation similaire à celle de l'*Alopée* dans l'*Epitrepontes* et aussi dans le *Rudens* où Trachalion demande la corbeille avec les bijoux et jouets d'enfant de Palestra afin qu'elle puisse retrouver ses parents. On trouve donc aussi dans la scène d'arbitrage de Plaute un contenu très proche de la tragédie et de la mythologie, et en particulier de l'*Alopé* d'Euripide.

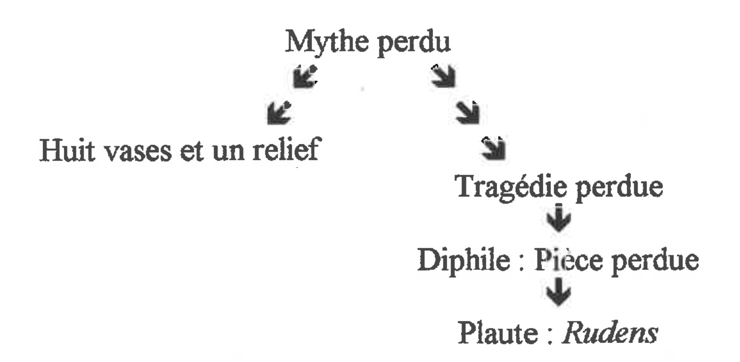
[81] Sur les fragments du *Nauplios* de Sophocle, voir :
Pearson, A. C., *The Fragments of Sophocles*, Volume II, Cambridge, 1917, p. 80-91, fragments 425-438.
Radt, Stefan, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Volume 4, « Sophocles », Vandenhoeck und Ruprecht in Göttingen, 1977, p. 353-361, fragments 425-438.

[82] La pièce porte le nom du héros dont elle raconte l'histoire. Nauplios, pour venger Palamède faussement accusé de trahison par Ulysse et qui fut lapidé par les Grecs au cours de la guerre de Troie, incita les femmes des héros et des rois grecs partis pour Troie à tromper leurs époux en leur racontant que ceux-ci étaient morts ou qu'ils se livraient sans retenue à l'adultère. De plus il alluma, après la chute de Troie, des torches sur le dangereux promontoire de Capharée, sur la côte d'Eubée, et attira ainsi les navires grecs, qui firent presque tous naufrage.

[83] Pour les fragments de la *Sthénébée* d'Euripide voir :
Nauck, Augustus, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, « Euripide », 2e édition, Hildesheim - Zurich - New York, 1983, p. 567-572, fragments 661-672.
La tragédie *Sthénébée* tire son nom de l'héroïne mariée à Proétos, roi de Tirynthe, l'hôte de Bellérophon. Sthénébée s'éprit de ce dernier. Mais il la repoussa. Irritée de ce refus, elle accusa Bellérophon d'avoir voulu lui faire violence. Proétos chassa Bellérophon, mais Sthénébée, honteuse, se suicida quand le héros revint à Tirynthe après ses exploits pour se venger. D'autres traditions, que semble suivre Euripide, prétendent que la malheureuse aurait tenté de s'enfuir sur Pégase. Celui-ci la désarçonna et elle tomba dans la mer où elle mourut noyée. Son corps, dans la tragédie d'Euripide est retrouvé par le choeur des pêcheurs.
Il faut noter que ce mythe fut également peint sur de la céramique italiote, notamment sur une amphore de Tarente, du Peintre de Gravine : Trendall, A. D.; Cambitoglou, Alexander, *RVAp*, Volume I, p. 32,2, pl. 8, 1-2; Trendall, A. D., *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, Londres, 1989, fig. 48.
Ce mythe fut également représenté sur un vase polychrome de Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, St. 427 : Séchan, Louis, *Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926, p. 501, fig. 148.
Cela montre qu'un seul et même mythe peut être représenté soit au théâtre dans les tragédies, puis dans leurs parodies, soit sur la céramique. Il existe là aussi un lien entre mythe, tragédie et représentation sur céramique.

connaissait pas de fragments de tragédie, de comédie ou autre, qui feraient référence à un mythe représentant deux jeunes filles sur un autel.

Après avoir analysé tous les éléments tragiques du *Rudens*, il me semble possible d'opérer le lien entre le mythe qui est à la source de cette pièce et celui qui inspira les peintres italiotes ainsi que le sculpteur du relief. Je propose donc un tableau qui met les monuments figurés en corrélation avec le *Rudens* :



Il reste maintenant à définir le plus précisément possible le mythe représenté sur les neuf monuments étudiés. Je me limiterai à donner le schéma du mythe recherché plutôt que son récit. De surcroît, ce schéma ne vaudra que pour la partie centrale du mythe. En dire plus sur les antécédents et sur le dénouement serait arbitraire et hasardeux.
Je commence par définir les personnages présents dans le mythe illustré sur les neuf monuments étudiés :

- un jeune homme
- un homme d'âge mûr
- deux jeunes filles
- une prêtresse[84].

Il faut ensuite préciser ce que chacun de ces personnages faisait dans l'action représentée.

- le jeune homme, le héros, défend les deux jeunes filles (c'est le jeune, par convention, qui est le héros dans la majorité des mythes, c'est donc lui qui va sauver les jeunes filles).
- l'homme d'âge mûr, le « méchant », attaque les deux jeunes filles ou veut les reprendre en sa possession. C'est un roi, on le voit à ses vêtements et surtout à son sceptre. De faire du roi un proxénète donne la mesure de la transposition comique de la parodie.
- les deux jeunes filles, de même statut social[85], donc libres, ont été considérées comme des esclaves à la suite d'un enlèvement. Elles cherchent refuge sur un autel.
- la prêtresse, caractérisée par le verrou du temple, protège les deux jeunes filles.

On peut maintenant esquisser le mythe, ou le fragment de mythe, qui nous est présenté sur les neuf monuments.

Ce mythe racontait l'histoire de deux jeunes filles, de naissance libre, peut-être considérées à tort comme des esclaves suite à un enlèvement. Elles ont toutes deux le même statut social, car elles portent les mêmes vêtements et les mêmes parures, quel que soit le monument où elles sont représentées. Ceci signifie qu'elles sont sans doute soeurs. Ces deux jeunes filles, suite à des événements que, dans l'état actuel de nos connaissances, nous ne connaissons pas, cherchent refuge sur un autel, ce lieu saint devant les protéger de toute violence.

---

[84] Comme dit plus haut (cf. supra paragraphe sur la prêtresse), je pense que la prêtresse avait un rôle significatif dans le mythe représenté.
[85] Voir plus haut.

Mais un roi, caractérisé par son sceptre, ne respecte pas le lieu sacré, et se précipite sur les deux jeunes filles, l'épée à la main. Il s'apprête à les arracher de l'autel, sous la menace de son arme, ou peut-être à les tuer sur l'autel. Qui est ce roi ? Un mari trompé par sa femme qu'accompagne sa soeur ? Un homme qui a spolié le trône à son frère, après l'avoir assassiné et qui cherche à massacrer ses deux filles, éliminant ainsi toute descendance ? Toutes les propositions que l'on pourrait avancer ne seraient que pure spéculation. Contentons-nous donc de définir cet homme d'âge mûr comme le roi agresseur des deux jeunes filles.

L'une des raisons pour lesquelles je considère le roi comme l'agresseur s'appuie sur les conventions de la nouvelle comédie. Dans les pièces qui en font partie, il y a toujours opposition entre le bon jeune homme et le méchant, qui peut être un léno, un huissier, un père ou un banquier. Il ne me semble pas trop téméraire de dire que sur les vases étudiés le jeune homme s'oppose à l'homme d'âge mûr, et que ce jeune homme défend les deux jeunes filles. Dans la mythologie figurée, quand on se trouve en présence d'un jeune homme et d'un homme d'âge mûr, tous deux l'arme à la main, et d'une ou plusieurs femmes, le jeune homme défend toujours la ou les femmes, que l'homme d'âge mûr agresse. Sur nos vases, cependant, la localisation à gauche ou à droite des personnages masculins ne fournit aucune indication quant à leurs intentions, car il y a une alternance de leur position d'un vase à l'autre.

Le jeune homme, le héros, arrive *in extremis* au secours des deux jeunes femmes. Lui aussi tire son épée ou l'a déjà à la main, selon les représentations. Je pense que c'est le jeune homme qui défend les deux jeunes filles, car, dans le *Rudens*, même si Trachalion s'oppose au léno, c'est Pleusidippe, le héros juvénile, qui finit par épouser la jeune fille de naissance libre. Et, toujours dans le *Rudens*, c'est le léno Labrax qui joue le rôle de persécuteur des jeunes femmes. Or, Labrax est plus âgé que Pleusidippe, autre indice que le roi, sur les vases, est l'agresseur des jeunes femmes. Si l'on accepte l'idée que c'est le jeune homme qui défend les suppliantes, on peut admettre qu'il est amoureux de l'une d'entre elles.

Durant l'agression dans le lieu sacré, la prêtresse préposée au culte de la divinité à qui appartient l'autel intervient. Elle cherche à défendre les deux jeunes femmes. Sur le vase (5), elle lève la main, sans doute dans un geste de supplication. Et ce geste, la prêtresse le fait justement à l'intention du roi, nouvel indice que c'est bien le roi qui est l'agresseur. De même, sur le vase (7), la jeune intendante du culte, qui lâche son oenochoé, se trouve derrière le roi, qui vient de passer devant elle pour foncer sur les deux jeunes filles. Elle est terrorisée, car l'agresseur des suppliantes l'a bousculée.

Les antécédents et l'issue de cette action ne nous sont pas connus. L'étape ultime du mythe ne peut pas être déterminée d'après les neuf monuments et le *Rudens*. Il y avait peut-être une scène d'*anagnôrisis*, de reconnaissance, où les deux jeunes filles retrouvaient leur statut de femmes libres et, ou, leurs parents. Cependant, ce thème, si souvent exploité par les poètes, n'était peut-être qu'une adjonction de l'auteur de la tragédie perdue, ou de Diphile, au mythe qui les inspira.

Bibliographies

I

Description et interprétation des monuments

BIBLIOGRAPHIE

Aellen, Ch.	*Le peintre de Darius et son milieu, Vases grecs d'Italie méridionale*, Genève, 1986, (en collaboration avec Cambitoglou, A., et Chamay, J.).
Marx, F.	*Plautus Rudens*, Leipzig, 1928.
Moret, J.-M.	*L'Ilioupersis dans la céramique italiote, Les mythes et leur expression figurée au IVe siècle*, Genève, 1975, Tomes I-II.
Robert, C.	*Archaeologische Hermeneutik, Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*, Berlin, 1919.
Schauenburg, K.	« Baltimoremaler oder Maler der weissen Hauben ? Zu zwei Krateren in Privatbesitz », *AA*, 1994, p. 543-569, no. 1-7, fig. 21-23.
Schauenburg, K.	« Zur Mythenwelt des Baltimoremalers », *RM*, 1994, no. 101, p. 51-68, pl. 13-36.
Trendall, A. D., Cambitoglou, A.	*The Red-figured Vases of Apulia*, Oxford, 1978, Volume I, « Early and middle Apulian ».
Trendall, A. D., Cambitoglou, A.	*The Red-figured Vases of Apulia*, Oxford, 1982, Volume II, « Late Apulian ».
Trendall, A. D., Cambitoglou, A.	*First Supplement to the Red-figured Vases of Apulia*, Londres, 1983, *BICS*, Supplement no. 42.
Trendall, A. D., Cambitoglou, A.	*Second Supplement to the Red-figured Vases of Apulia*, Londres, 1992, *BICS*, Supplement no. 60.

II

Les interprétations de la scène des suppliantes

BIBLIOGRAPHIE

Auteurs ayant écrit sur un ou plusieurs des neuf monuments étudiés

Aellen, Ch.	*A la recherche de l'ordre cosmique, Forme et fonction des personnifications dans la céramique italiote*, Kilchberg-Zurich, 1994, Volumes I-II, p. 16-17, note 31; p. 135, note 10.
Aellen, Ch.	*Le peintre de Darius et son milieu, Vases grecs d'Italie méridionale*, Genève, 1986, (en collaboration avec Cambitoglou, A., et Chamay, J.), p. 71-83, illustrations p. 17, 72, 73, 75, 76, 79, 80, 283, 284.
Birchler-Emery, P., Bottini, B., Courtois, C., Van der Wielen, F.	*La musique et la danse dans l'Antiquité, Regards sur les collections du Musée d'Art et d'Histoire de Genève*, Genève, 1996, p. 121, no. 83, pl. 21, fig. 83.
Cavedoni, A.	*Bull. Nap. III*, 1845, no. 34, p.62. (Repris dans le catalogue Jatta, 1869).
Cavedoni, A.	*In : Catalogo del Museo Jatta*, Naples, 1869, p. 172, no. 414. Réédité à Bari, 1996. Catalogue de Giovanni Jatta.
Connelly, J. B.	*In* : Ridgway, Brunilde S., et alii, *Greek Sculpture in the Art Museum Princeton University, Greek Originals, Roman Copies and Variants*, Princeton, 1994, p. 28-31, no. 7, pl. p. 29.
Frazer, J. G.	*Pausanias's Description of Greece*, Volume V, « Commentary on Books IX, X », Londres, 1898, p. 41, 10,3.
Gogos, S.	« Das Bühnenrequisit in der griechischen Vasenmalerei », *ÖJh*, 1984, no. 55, p. 27-53, fig. 7-9.
Greifenhagen, A.	« Zeichnungen nach italischen Vasen im deutschen archäologischen Institut, Rom », *AA*, 1981, p. 292-294, fig. 62-65, no. 41.
Hauser, F.	« Die lokrischen Mädchen », *ÖJh*, 1912, no. 15, p. 168-173, fig. 107-109.
Heydemann, H.	*Iliupersis auf einer Trinkschale des Brygos*, Berlin, 1866, p. 19.
Jatta, G.	*Catalogo del Museo Jatta*, Naples, 1869, p. 162-180, no. 414. Réédité à Bari, 1996.
Keuls, E.	*The Water Carriers in Hades, A Study of Catharsis through Toil in Classical Antiquity*, Amsterdam, 1974, p. 77-79, fig. 6-7.
Keuls, E.	« Danaïdes », *LIMC*, Zurich et Munich, 1986, Tome, III, 1, p. 337-338, no. 1-4; Tome III, 2, p. 249, fig. 1-2.
Keuls, E.	« Clytemnestra and Telephus in Greek Vase-Painting », *Mediterranean Archaeology*, Supplement 1, *Eumousia : Ceramic and iconograghic Studies in Honour of Alexander Cambitoglou*, Sydney, 1990, p. 87-94, pl. 19-21.
Kossatz-Deissmann, A.	*Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen*, Mainz am Rhein, 1978,« Die Danaidentrilogie », p. 52, 56-59; K14-K15-K18; pl. 7,1.

Krauskopf, I.	« Antigone », *LIMC*, Zurich et Munich, 1981, Tome I, 1, p. 824-825, no. 23-25; p. 827.
Lapaire, C.	*Musée d'Art et d'Histoire Genève*, Zurich, 1991, p. 28-29, ill. 18.
Lochin, C.	« Pélasgos », *LIMC*, Zurich et Munich, 1994, Tome VII, 1, p. 250-251, no. 4-9; Tome VII, 2, p. 181-182, fig. 4, 6, 8-9.
Loewy, E.	« Zu griechischen Vasenbildern », *Eranos Vindobonensis*, Wien, 1893, p. 269-271, fig. 1.
Lohmann, H.	« Grabmäler auf unteritalischen Vasen », *AF*, 1979, no. 7, p. 195, A 178, pl. 46,2.
Lopinto, L.	*La musica degli dei : gli strumenti musicali nell'iconografia di Apollon sulla ceramica italiota*, Fasano, 1995, p. 75-76, 18 A, fig. 2.
Macchioro, V.	*Neapolis*, 1914, no. 2, p. 254-283
Marx, F.	*Plautus Rudens*, Leipzig, 1928, p. 148-149, 273-278; fig. p. 1.
Meuli, K.	« Laodamas », *RE*, XII, 1, col. 696-697, no. 1.
Minervini, G.	*Bull. Nap. II*, 1844, no. 33, pl. VII,2. (Repris dans le catalogue Jatta, 1869).
Minervini, G.	*In : Catalogo del Museo Jatta*, Naples, 1869, p. 162-171, 180, no. 414. Réédité à Bari, 1996. Catalogue de Giovanni Jatta.
Mingazzini, P.	« Pitture vascolari e frontespizi di drammi teatrali », *Rend Pont Acc*, 1965-1966, Volume 38, p. 69-77, figl. 1-2.
Moret, J.-M.	*L'Ilioupersis dans la céramique italiote, Les mythes et leur expression figurée au IVe siècle*, Genève, 1975, p. 137-147, 259.
Musée d'Art et d'Histoire, Genève	« Acquisitions du Musée d'Art et d'Histoire en 1982 », *Genava*, 1983, Nouvelle Série, Tome XXXI, p. 169, fig. 6.
Musée d'Art et d'Histoire, Genève	*Fiche d'inventaire du cratère à volutes 24.692*, Genève, 1999.
Musée d'Art et d'Histoire, Genève,	*Fiche signalétique de la salle d'exposition du cratère à volutes 24.692*, Genève, 1999.
Nesselrath, H. G.	Lettre du 1. 4. 1999, Universität Bern, Institut für klassische Philologie.
Palagia, O.	« Apollon », *LIMC*, Zurich et Munich, 1984, Tome II, 1, p. 296, no. 936; Tome II, 2, p. 264, fig. 936.
Panofka, Th.	« Der Mantositz am Ismenion zu Theben », *Archäologische Zeitung*, 1845, p. 49-59, pl. XXVIII. (Repris dans le catalogue Jatta, 1869).
Panofka, Th.	*In : Catalogo del Museo Jatta*, Naples, 1869, p. 173-175, no. 414. Réédité à Bari, 1996. Catalogue de Giovanni Jatta.
Record of The Art Museum, Princeton University	*Acquisitions of The Art Museum 1983*, Princeton, 1984, Volume 43, no. 1, p. 40-41, fig. p. 40.
Reinach, S.	*Répertoire des vases peints grecs et étrusques*, Tome I, p. 160-161, no. 4; p. 357;p. 467, no. 3.
Robert, C.	*Archaeologische Hermeneutik, Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*, Berlin, 1919, p. 370-377, fig. 281-283.
Schauenburg, K.	« Zur Telephossage in Unteritalien », *RM*, 1983, no. 90, 2. Faszikel, p. 339-358, pl. 79-86.
Schauenburg, K.	« Baltimoremaler oder Maler der weissen Hauben ? Zu zwei Krateren in Privatbesitz », *AA*, 1994, p. 543-569, no. 1-7, fig. 21-23.
Schmidt, M.	« I richiedenti asilo nell'antichità », *Magna Graecia*, 1996, Anno XXXI, no. 7/12, p. 1-6, fig. 4.

Séchan, L.	*Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926, p. 141, 521-524, fig. 152-154.
Sichtermann, H.	*Griechische Vasen in Unteritalien aus der Sammlung Jatta in Ruvo*, Tübingen, 1966, p. 48, K 69, fig. 110-111.
Termer, Holger	*Sammlung Holger Termer, Kunst der Antike*, 1982, no. 47, « Volutenkrater des 'White Saccos'-Malers ».
Trendall, A. D.	« The Darius Painter and his Associates », *Jahrbuch der berliner Museen*, 1970, no. 12, p. 180-181, no. 5.
Trendall, A. D.	*Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, Londres, 1989, p. 84-85, 99; fig. 179, 256.
Trendall, A. D., Cambitoglou, A.	*The Red-figured Vases of Apulia*, Volume I, « Early and middle Apulian », Oxford, 1978, p. 409, no. 68.
Trendall, A. D., Cambitoglou, A.	*The Red-figured Vases of Apulia*, Volume II, « Late Apulian », Oxford, 1982, p. 532; p. 534, no. 286; p. 961, no. 2a.
Trendall, A. D., Cambitoglou, A.	*First Supplement to the Red-figured Vases of Apulia*, Londres, 1983, *BICS*, Supplement no. 42, pl. XXXVIII, 2-4, p. 182, p. 214.
Trendall, A. D., Cambitoglou, A.	*Second Supplement to the Red-figured Vases of Apulia*, Londres,1991-92, *BICS*, Supplement no. 60, p. 96-97, no. 126a; p. 147, no. 17c; p. 148, no. 47a; p. 345, no. 2a.; pl. XIX,1; XXXV,3.
Webster, T.B.L.	*Monuments illustrating Tragedy and Satyr Play*, Londres, 1967, *BICS*, Supplement no. 20, p. 167.
Zwierlein, O.	Communication orale donnée à Princeton en 1991.

Sources

Apollodore	*Bibliothèque*, Paris, 1991.
Eschyle	*Les Suppliantes*, Paris, 1984, Tome I, p. 46-47, vers 911-953.
Euripide	*Danaé*, Paris,
Euripide	*Hélène*, Paris,
Homère	*Hymne à Déméter*, Paris, 1976, vers 424, p. 55.
Hygin	*Fables*, Paris, 1997.
Ion de Chios	Bergk, Theodorus, *Poetae Lyrici Graeci*, Lipsiae, 1882, Volume II, « Ion », p. 251-257, fragment 12.
Pausanias	*Description of Greece*, Volume I, Translation, Londres, 1898. Livre IX, 10; Livre IX, 11, 2; Livre I, 38; Livre I, 43,5; Livre VIII, 3, 1; Livre IX, 3, 1; IX, 33, 1.
Pindare	*Pythiques*, Paris, 1992,« Huitième Pythique », p. 122, vers 50.
Sophocle	*Antigone*, Paris, 1989, Tome I, p. 92-94, vers 527-577.
Sophocle	*Oedipe à Colone*, Paris, 1990, Tome III, p. 147, vers 1670; p. 149-152, vers 1715-1779.
Strabon	*Géographie*, Paris, 1880, Tome III, Livre XIII, 40, p. 39.

Auteurs contemporains

Carter, J.-C.	*The Sculpture of Taras*, Philadelphie, 1975.
Graves, R.	*Les mythes grecs*, Paris, 1967, 24,e; 107,i.
Leo, F.	*Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Darmstadt, 1966, p. 159-160.
Trendall, A. D. Webster, T.B.L.	*Illustrations of Greek Drama*, Londres, 1971, p. 76-77, fig. III. 3,6; III. 3, 7; III. 3,8; p. 86-87, fig. III. 3, 20; III. 3, 21.
Trendall, A. D.	*Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, Londres, 1989, p. 202, fig. 367.

III

Une proposition de Marx : le *Rudens* de Plaute

BIBLIOGRAPHIE

Auteurs contemporains

Aellen, Ch.	*A la recherche de l'ordre cosmique, Forme et fonction des personnifications dans la céramique italiote*, Kilchberg-Zurich, 1994, Volumes I-II.
Aellen, Ch.	*Le peintre de Darius et son milieu, Vases grecs d'Italie méridionale*, Genève, 1986, (en collaboration avec Cambitoglou, A., et Chamay, J.).
Arnaud, P.	*Les sources de l'histoire ancienne*, Paris, 1995, p. 120-122.
Blanchard, A.	*Essai sur la composition des comédies de Ménandres*, Paris, 1983, « L'Arbitrage : *Epitrepontes* », p. 333-349.
Buchwald, W. Hohlweg, A. Prinz, O.	*Dictionnaire des auteurs grecs et latins de l'Antiquité et du Moyen-Age*, Brepols, 1991, p. 248-249, 701.
Caillemer, E.	« Asylia », *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1877, publié par Daremberg et Saglio, p. 505-510.
Croiset, M.	« Ménandre, L'Arbitrage », *REG*, 1908, XXI, p. 233-325.
Delcourt, M.	*Plaute et l'impartialité comique*, Bruxelles, 1964, p. 77, 225-236.
Duckworth, G. E.	*The Nature of Roman Comedy, A Study in popular Entertainment*, Princeton, 1952.
Engelmann, R.	*Beiträge zu Euripides*, « Alkmena », Berlin, 1882.
Enk, P. T.	*Plauti Mercator*, Lugduni Batavorum, 1966, 2e édition.
Fraenkel, E.	*Elementi Plautini in Plauto*, Florence, 1960. Traduction de : *Plautinisches im Plautus*, Berlin, 1922.
Friedrich, W. H.	*Euripides und Diphilos, zur Dramatugie der Spätformen*, Munich, 1953.
Kaibel	« Diphilos », *RE*, V, 1, col. 1153-1155, no. 12.
Knoepfler, D.	*Les imagiers de l'Orestie, mille ans d'art antique autour d'un mythe grec*, Zurich, 1993.
Kranz	« Paratragodie », *RE*, XVIII, 4, col. 1410-1412.
Laloup, J.	*Dictionnaire de littérature grecque et latine*, Paris, 1968, p. 499-504.
Leo, F.	*Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Darmstadt, 1966.
Marx, F.	*Plautus Rudens*, Leipzig, 1928.
Michaut, G.	*Plaute*, Paris, 1920, Tomes I-II.
Moret, J.-M.	*L'Ilioupersis dans la céramique italiote, Les mythes et leur expression figurée au IVe siècle*, Tomes I-II, Genève, 1975.

Nauck, A.	*Tragicorum Graecorum Fragmenta*, « Euripide », rééd. Hildesheim-Zurich-New York, 1983. 2e édition, Supplementum adiecit Bruno Snell, 2e impression de la 2e édition, Leipzig 1889.
Pearson, A. C.	*The Fragments of Sophocles*, Cambridge, 1917, Volume II, « Nauplios », p. 80-91, fragments, 425-438.
Radt, S (éditeur)	*Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen, 1977, Volume 4, « Sophocles », « Nauplios », p. 353-361, fragments 425-438.
Radt, S. (éditeur)	*Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen, 1985, Volume 3, « Aeschylus ».
Sandbach, F. H.	*Menandri Reliquiae Selectae*, New York, 1990, « Epitrepontes », p. 97-130
Saunders, C.	« Altars on the Roman Comic Stage », *TAPhA*, 1911, XLII, p. 91-103
Schmidt, F.	*De supplicum in aram confugientium partibus scenicis*, Königsberg, 1911.
Séchan, L.	*Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926.
Sedgwick, W. B.	« Plautine Chronology », *AJPh*, 1949, no. 70, p. 376-383.
Stengel	« Asylon », *RE*, II, 2, col. 1881-1886.
Stoessl, F.	« Prologos », *RE*, XXIII, 1, col. 632-641.
Stoessl, F.	« Prologos », *RE*, XXIII, 2, col. 2384-2403.
Taladoire, B.-A.	*Essai sur le comique de Plaute*, Monaco, 1956.
Trendall, A. D. Webster, T.B:L.	*Illustrations of Greek Drama*, Londres, 1971.
Trendall, A. D. Cambitoglou, A.	*The Red-figured Vases of Apulia*, Oxford, 1978, Volume I, « Early and middle Apulian », p. 32-33,2, pl. 8,3.
Trendall, A. D.	*Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, Londres, 1989.
Wagner	« Arkturos », *RE*, II, 1, col. 1174
Zehnacker, H. Fredouille, J.-C.	*Littérature latine*, Paris, 1993, p. 29-36.

Sources

Aristophane	*Les Grenouilles*, Paris, 1991, Tome IV, p. 129-130, vers 907-927.
Diphile	*Poetae Comici Graeci*, Berlin, 1986, Volume V,« Diphile », p. 47-123 édité par : Austin, C., Kassel, R.
Diphile	*Comicorum Atticorum Fragmenta*, Lipsiae, 1884, « Diphile », Volume II, p. 541-580. Edité par Kock, Th.
Eschyle	*Les Choéphores*, Paris, 1983, Tome II, p. 100-101, vers 526-550.
Eschyle	*Les Euménides*, Paris, 1983, Tome II, p. 133-134, vers 34-63.
Eschyle	*Les Perses*, Paris, 1984, Tome I, p. 68-69, vers 176-200.
Eschyle	*Les Suppliantes*, Paris, 1984, Tome I.
Eschyle	*Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen, 1985, Volume 3, « Aeschylus », édité par Radt, S.
Euripide	*Andromaque*, Paris, 1965, Tome II.
Euripide	*La Folie d'Héraclès*, Paris, 1965, Tome III.
Euripide	*Fragments*, Paris, 1998, « Alcmène », 1ère partie, Tome VIII, p. 117-135.
Euripide	*Fragments*, Paris, 1998, « Alopé », 1ère partie, Tome VIII, p. 137-146.
Euripide	*Les Héraclides*, Paris, 1976, Tome I.

Euripide	*Hippolyte*, Paris, 1965, Tome II.
Euripide	*Ion*, Paris, 1965, Tome III.
Euripide	*Iphigénie en Tauride*, Paris, 1968, Tome IV, p. 115-116, vers 42-60.
Euripide	*Les Suppliantes*, Paris, 1965, Tome III.
Euripide	*Tragicorum Graecorum Fragmenta*, rééd. Hildesheim-Zurich-New York, 1983, « Euripide », par Nauck, A. 2e édition, Supplementum adiecit Bruno Snell, 2e impression de la 2e édition, Leipzig 1889. « Alcmène », p. 386-389, fragments 88-104, « Alopé », p. 389-392, fragments 105-113; « Sthénébée », p. 567-572, fragments 661-672
Hygin	*Fables*, Paris, 1997.
Hygin	*L'Astronomie*, Paris, 1983, Livre II, 1-4, p. 17-28.
Menandre	*Menandri Reliquiae Selectae*, New York, 1990, « Epitrepontes », p. 97-130, par Sandbach, F. H.
Ménandre	*L'Arbitrage* *In* : « Ménandre, L'Arbitrage », *REG*, 1908, XXI, p. 233-325, Paris, 1908, par Croiset, M.
Ménandres	*L'Arbitrage : Epitrepontes* *In* : Blanchard, A., *Essai sur la composition des comédies de Ménandres*, Paris, 1983, p. 333-349.
Plaute	*Rudens*, Paris, 1962, Tome VI.
Plaute	*Amphitryon*, Paris, 1932, Tome I.
Plaute	*Aulularia*, Paris, 1932, Tome I.
Plaute	*Casina*, Paris, 1964, Tome II.
Plaute	*Curculio*, Paris, 1965, Tome III.
Plaute	*Mercator*, Paris, 1952, Tome IV.
Plaute	*Miles Gloriosus*, Paris, 1952, Tome IV.
Plaute	*Mostellaria*, Paris, 1961, Tome V.
Plaute	*Poenulus*, Paris, 1961, Tome V.
Plaute	*Rudens*, Paris, 1962, Tome VI.
Plaute	*Truculentus*, Paris, 1940, Tome VII.
Sophocle	*The Fragments of Sophocles*, Cambridge, 1917, Volume II, « Nauplios », p. 80-91, fragments, 425-438, par Pearson, A. C.
Sophocle	*Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen, 1977, Volume 4, « Sophocles », « Nauplios », p. 353-361, fragments 425-438, édité par Radt, S.
Sophocle	*Electre*, Paris, 1989, Tome II, p. 153, vers 417-430.
Térence	*Adelphes*, Paris, 1949, Tome III.

Annexes

Liste des abréviations

Abréviations	Titres complets
AA	Deutsches Archäologisches Institut Archäologischer Anzeiger
REG	Revue des Etudes Grecques
RM	Mitteilungen des deutschen archaeologischen Instituts, roemische Abteilung
LIMC	Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae
RVAp	The Red-figured Vases of Apulia
RVAp Suppl. I	First Supplement to The Red-figured Vases of Apulia
RVAp Suppl. II	Second Supplement to The Red-figured Vases of Apulia
RE	Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft
AF	Archäologische Forschungen
Bull. Nap.	Bullettino Napolitano
ÖJh	Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes in Wien
AJPh	American Journal of Philology
TAPhA	Transactions and Proceedings of the American Philologicla Association
Rend Pont Acc	Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia

Catalogue des monuments représentant la scène des suppliantes

1

Cratère à volutes
Ruvo, Collection Jatta, J. 414.

Peintre	Groupe du Vatican W4.

Dimension	Hauteur : 65,5 cm.
Provenance	Ruvo[1].
Matière	Terre cuite.

Forme	Vase funéraire monumental de forme canonique. Les volutes des anses sont décorées chacune d'une tête d'Io en relief. Les anses se terminent par deux têtes de cygnes qui reposent sur les épaules du vase.

Face A	
Col	Tête sortant d'une corolle de fleur, entourée de volutes végétales.
Panse	Niveau supérieur : Hermès, Athéna, Apollon avec un cygne et un trépied. Niveau inférieur : **les suppliantes** : un homme barbu, deux jeunes femmes sur un autel et un jeune homme.

Face B	
Col	Palmettes.
Panse	Deux hommes et deux femmes autour d'une stèle.

Etat	Bon état.

[1] D'après : Séchan, Louis, *Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926, p. 521, note 7. Il dit que le vase (1) provient de Ruvo.

2

Cratère à volutes
Genève, Musée d'Art et d'Histoire, Inv. 24692.

Peintre	Peintre de Bari 12061.

Dimension	Hauteur : 93 cm.
Provenance	Tarente.
Matière	Terre cuite.

Forme	Vase funéraire monumental de forme canonique. Les anses se terminent par deux têtes de cygnes qui reposent sur les épaules du vase.

Face A	
Col	Tête sortant d'une corolle de fleur, entourée de volutes végétales.
Panse	Niveau supérieur : Artémis, Apollon, Aphrodite, Eros et une déesse qui est peut-être Peitho. Niveau inférieur : **les suppliantes** : Pan, un jeune homme armé, deux femmes sur un autel, un homme barbu armé et un autre jeune homme.

Face B	
Col	Tête de femme sortant d'une corolle de fleur, entourée de volutes végétales et de palmettes.
Panse	Niveau supérieur : Pan, Eros et une Ménade. Niveau inférieur : un satyre, une Ménade, Dionysos au centre, un satyre et une Ménade.

Etat	Pied cassé et restauré. Il n'est pas certain qu'il y ait des cassures dans le corps du vase. Bon état général.

3

Amphore
Collection privée.

Peintre	Non identifié.

Dimension	Hauteur[2] : 66,8 cm.
Provenance	Inconnue.
Matière	Terre cuite.

Forme	Amphore funéraire monumental. Embouchure en forme d'entonnoir. Les anses partent de l'épaule, montent vers l'embouchure et s'attachent au col. Le pied a la forme d'une échine renversée.

Face A	
Col	Tête de femme sortant d'une corolle de fleur, entourée de volutes végétales.
Panse	Frise supérieure : **les suppliantes** : un homme barbu et armé, deux femmes sur un autel et un jeune homme armé. Frise inférieure : un jeune homme, une vasque, une femme, un Eros sous l'anse.

Face B	
Col	
Panse	Frise supérieure : un satyre, une femme et un jeune homme. Frise inférieure : deux femmes et une autre femme sous l'anse.

Etat	Avant restauration, une grande partie manquait[3] .

[2] D'après : Schauenburg, Konrad, « Baltimoremaler oder Maler der weissen Hauben? Zu zwei Krateren in Privatbesitz », *AA*, 1994, p. 562, note 93.
Quand Schauenburg écrit son article, il dit que le vase (3) n'est pas encore restauré et qu'une grande partie manque. La hauteur, avant restauration est de 66,8 cm.
[3] Voir note ci-dessus.

4

Cratère à volutes
Emblem, collection Moonen.

Peintre	Peintre de Darius.

Dimension	Hauteur : 77 cm.
Provenance	Inconnue.
Matière	Terre cuite.

Forme	Vase funéraire monumental de forme canonique. Les volutes des anses sont décorées chacune d'une tête d'Io en relief. Les anses se terminent par deux têtes de cygnes qui reposent sur les épaules du vase.

Face A	
Col	Tête de femme sortant d'une corolle de fleur, entourée de volutes végétales.
Panse	Niveau supérieur : Aphrodite, Eros, Athéna et Hermès. Niveau inférieur : **les suppliantes** : un jeune homme armé, deux femmes sur un autel et un homme barbu armé.

Face B	
Col	Palmette.
Panse	Deux jeunes hommes et deux femmes autour d'une stèle.

Etat	Reconstitué. Très rares lacunes et repeint à quelques endroits.

5

Amphore
Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, Inv. 1705 (St. 452).

Peintre	Peintre de Darius.

Dimension	Hauteur : 81 cm.
Provenance	Ruvo[4].
Matière	Terre cuite.

Forme	Amphore funéraire monumentale. Embouchure en forme d'entonnoir avec une lèvre évasée. Les anses partent de l'épaule, montent vers l'embouchure et s'attachent au col, mais au lieu de s'arrêter, elles forment une petite boucle. Le pied est en forme de cloche et il s'évase en disque.

Face A	
Col	Tête de femme sortant d'une corolle de fleur, entourée de volutes végétales.
Panse	Frise supérieure : **les suppliantes** : un homme barbu et armé, une prêtresse, deux femmes sur un autel et un jeune homme. Frise inférieure : un jeune homme, une femme, une vasque, Eros, un jeune homme.

Face B	
Col	
Panse	Frise supérieure : un satyre, une Ménade, Dionysos et un autre Ménade. Frise inférieure : deux femmes et deux jeunes hommes.

Etat	L'amphore est recomposée, mais l'image est authentique.

[4] Séchan, Louis, *Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926, p. 521, note 7. Séchan écrit que le vase (5) provient de Ruvo.

6
Cratère à volutes
Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. no HR 1997-25, dépôt de l'Association Hellas et Roma, (Jadis Bruxelles, collection Errera (avant 1997))

Peintre	Peintre de Schulthess ou un membre de son atelier.

Dimension	----
Provenance	Conversano, près de Bari[5].
Matière	Terre cuite.

Forme	Vase funéraire monumental de forme canonique. Les volutes des anses sont décorées chacune d'une tête d'Io en relief. Les anses se terminent par deux têtes de cygnes qui reposent sur les épaules du vase.

Face A	
Col	**Les suppliantes** : un jeune homme armé, deux femmes sur un autel, un homme barbu armé.
Panse	Naïskos dont on ne distingue pas le bas à cause de l'état du vase. Dans le naïskos se trouvent trois personnages : un jeune homme debout, un homme barbu assis sur un trône et un autre jeune homme. Autour du naïskos : en haut à gauche, un jeune homme; au milieu, une femme; en bas, peut-être un jeune homme; en haut à droite, un jeune homme; au milieu, une femme; en bas, la figure est perdue à cause de l'état du vase.

Face B	
Col	Palmette.
Panse	Deux jeunes hommes et deux femmes autour d'une stèle.

Etat	Le bas de la face A est très endommagé et l'image est illisible. La face B est également endommagée, mais on distingue tous les personnages.

[5] Séchan, Louis, *Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926, p. 521, note 7. Séchan écrit que le vase (6) fut trouvé à Conversano, près de Bari.

7

Cratère à volutes
Collection privée (jadis collection Termer, K1/47, puis collection Sciclounoff).

Peintre	Peintre du Saccos Blanc.

Dimension	Hauteur : 110 cm.
Provenance	Inconnue.
Matière	Terre cuite.

Forme	Vase funéraire monumental de forme canonique. Les volutes des anses sont décorées chacune d'une tête de déesse en relief. Les anses se terminent par deux têtes de cygnes qui reposent sur les épaules du vase.

Face A	
Col	Premier tiers : tête de femme au milieu de volutes végétales. Deux derniers tiers : **les suppliantes** : une femme, un homme barbu armé, deux femmes sur un autel, un jeune homme armé.
Panse	Au centre, dans un naïskos, un homme étendu sur une kliné avec une lance à la main : Téléphe. Devant lui deux hommes dont un a les mains attachées dans le dos. Autour du naïskos on compte sept hommes armés.

Face B	
Col	Tête de femme sortant d'une corolle de fleur, entourée de volutes végétales et de palmettes.
Panse	Naïskos autour duquel sont encore visibles : deux femmes et un jeune homme. La partie endommagée ne permet pas de voir le quatrième personnage et le bas du naïskos.

Etat[6]	La scène principale est recomposée mais authentique. Une anse est complétée, ainsi qu'un fragment de la face B où se trouve la partie inférieure du naïskos et la portion du bas de la composition. Une partie de la face B a été brûlée.

[6] D'après : Termer, Holger, *Sammlung Holger Termer, Kunst der Antike*, 1982, no. 47, « Volutenkrater des 'White Saccos'-Malers ».

8

Cratère à volutes
Collection privée.

Peintre	Peintre du Saccos Blanc

Dimension	Hauteur : 94 cm.
Provenance	Inconnue
Matière	Terre cuite.

Forme	Vase funéraire monumental de forme canonique. Les volutes des anses sont décorées chacune d'une tête de déesse en relief. Les anses se terminent par deux têtes de cygnes qui reposent sur les épaules du vase.

Face A	
Col	Torse de femme sortant d'un végétal, entourée de volutes végétales.
Panse	Niveau supérieur : Artémis avec un chien, Apollon, Athéna, Hermès et Iris. Niveau inférieur : **les suppliantes** : un homme barbu, armé, deux femmes assises sur un autel et un jeune homme armé.

Face B	
Col	Tête féminine sortant d'une corolle de fleur, entourée de volutes végétales et de palmettes.
Panse	Naïskos dans lequel est assis un jeune homme. A gauche et à droite, une jeune femme.

Etat	En grande partie reconstitué, mais les lacunes sont insignifiantes.

9

Relief
Princeton, Art Museum, 83-34.

Sculpteur	Inconnu.
Datation	Début du 3e s. av. J.-C.

Dimensions	Hauteur : 27,5 cm.; largeur : 30 cm.; épaisseur : 85 - 88 cm.
Provenance	Inconnue, mais sans doute Tarente.
Matière	Calcaire.

Forme	Métope avec cadre, en haut relief, faisant partie d'un naïskos funéraire qui en comptait plusieurs[7].

Métope
Les suppliantes : une prêtresse, debout, avec le verrou du temple sur l'épaule et deux jeunes femmes assises sur un autel.

Etat	Le cadre qui entoure la scène est brisé par endroits, mais les figures ne sont que très légèrement endommagées : la main droite de la figure de gauche est cassée et la main gauche de la femme de droite est endommagée, elle a aussi perdu son genou gauche et une petite partie de son front. Le nez de la figure centrale est perdu. Abrasions mineures sur l'ensemble du relief.

[7] Carter, Joseph Coleman, *The Sculpture of Taras*, Philadelphia, 1975.

Tableau des monuments et de leur bibliographie spécifique

Ce tableau présente, dans l'ordre chronologique, l'auteur, l'année de parution de son article ou de son ouvrage. Comme tous les auteurs n'ont pas commenté tous les monuments, ou qu'un même auteur a donné plusieurs interprétations d'un monument à l'autre, ces derniers portent chacun un numéro distinctif. Une croix sera mise dans la colonne correspondante pour indiquer de quel monument il est question.

Les monuments portent chacun un numéro distinctif :					
1	Cratère à volutes	Ruvo, collection Jatta, J. 414	**6**	Cratère à volutes	Jadis Bruxelles, collection Errera
2	Cratère à volutes	Genève, Musée d'Art et d'Histoire, Inv. 24.692	**7**	Cratère à volutes	Collection privée (jadis collection Termer, K1/47, puis collection Sciclounoff)
3	Amphore	Collection privée	**8**	Cratère à volutes	Collection privée
4	Cratère à volutes	Emblem, collection Moonen	**9**	Relief	Princeton, Art Museum, 83-34
5	Amphore	Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, Inv. 1705 (St. 452)			

		Monuments								
Auteurs	Années	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Minervini	1844	X								
Cavedoni	1845	X								
Panofka	1845	X								
Heydemann	1866	X					X			
Jatta	1869	X								
Loewy	1893	X				X	X			
Frazer	1898	X								
Reinach	1899	X				X				
Hauser	1912	X				X	X			
Macchioro	1914	X				X	X			
Robert	1919	X				X	X			
Meuli	1924	X				X	X			
Séchan	1926	X				X	X			
Marx	1928					X				
Mingazzini	1965 1966	X				X	X			
Sichtermann	1966	X								
Webster	1967	X				X	X			
Trendall	1970	X								
Keuls	1974	X				X	X			

Auteurs	Années	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Moret	1975	X				X	X			
Kossatz-Deissmann	1978	X				X	X			
Trendall Cambitoglou	1978	X				X	X			
Lohmann	1979						X			
Greifenhagen	1981						X			
Krauskopf	1981	X				X	X			
Termer	1982							X		
Trendall Cambitoglou	1982	X				X	X	X		
Genava	1983		X							
Schauenburg	1983	X				X	X	X		
Gogos	1984	X				X	X			
Palagia	1984	X								
Record of The Art Museum, Princeton	1984									X
Aellen	1986	X	X		X	X	X	X		X
Keuls	1986	X				X	X	X		
Trendall	1989		X					X		
Keuls	1990							X		
Lapaire	1991		X							
Zwierlein	1991									X
Trendall Cambitoglou	1992		X		X	X		X		
Aellen	1994		X							
Connelly	1994	X	X		X	X	X	X		X
Lochin	1994	X	X		X	X	X	X		
Schauenburg	1994	X	X	X	X	X	X	X	X	
Lopinto	1995	X								
La musique et la danse dans l'Antiquité	1996		X							
Schmidt	1996		X							
Musée d'art et d'histoire, Genève fiche signalétique	1999		X							
Musée d'art et d'histoire, Genève, fiche d'inventaire et fiche signalétique	1999		X							
Nesselrath	1999	X	X	X	X	X	X	X	X	X

Liste des planches et références photographiques

Planches	No.	Monuments	Lieux, no. inv.	Faces	Références photographiques
I	1	Cratère à volutes	Ruvo, collection Jatta, J. 414	A	Sichtermann, H., *Griechische Vasen in Unteritalien aus der Sammlung Jatta in Ruvo*, Tübingen, 1966, K69, pl. 110.
II	1	Cratère à volutes	Ruvo, collection Jatta, J. 414	B	Sichtermann, H., *Griechische Vasen in Unteritalien aus der Sammlung Jatta in Ruvo*, Tübingen, 1966, K69, pl. 111.
III	2	Cratère à volutes	Genève, Musée d'Art et d'Histoire, Inv. 24.692	A	Musée d'Art et d'Histoire, Genève, Siza Yves.
IV	2	Cratère à volutes	Genève, Musée d'Art et d'Histoire, Inv. 24.692	B	Musée d'Art et d'Histoire, Genève, Siza Yves.
V	3	Amphore	Collection privée	A	D. Widmer, DH-4058 Bâle, Untengasse 25, Photo Nr. Bec. 1656.
VI	3	Amphore	Collection privée	B	D. Widmer, DH-4058 Bâle, Untengasse 25, Photo Nr. Bec.1657.
VII	4	Cratère à volutes	Emblem, collection Moonen	A	Moonen.
VIII	4	Cratère à volutes	Emblem, collection Moonen	B	Moonen.
IX	5	Amphore	Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, Inv. 1705 (St. 452)	A	Musée de l'Ermitage.
X	5	Amphore	Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, Inv. 1705 (St. 452)	B	Musée de l'Ermitage.
XI	6	Cratère à volutes	Jadis Bruxelles, collection Errera	A	Lohmann, H., « Grabmäler auf unteritalischen Vasen », *AF*, 1979, no. 7, A 178, pl. 46,2.
XII	6	Cratère à volutes	Jadis Bruxelles, collection Errera	B	Greifenhagen, A., « Zeichnungen nach italischen Vasen im deutschen archäologischen Institut, Rom », *AA*, 1981, p. 294, no. 41, fig. 65.
XIII	7	Cratère à volutes	Collection privée (jadis collection Termer, K1/47, puis collection Sciclounoff)	A	Termer.
XIV	7	Cratère à volutes	Collection privée (jadis collection Termer, K1/47, puis collection Sciclounoff)	B	Termer.

XV	**8**	Cratère à volutes	Collection privée	**A**	D. Widmer, DH-4058 Bâle, Untengasse 25, Photo Nr. Bec. 1583.
XVI	**8**	Cratère à volutes	Collection privée	**B**	D. Widmer, DH-4058 Bâle, Untengasse 25, Photo Nr. Bec. 1585.
XVII	**9**	Relief	Princeton, Art Museum, 83-34	–	Record of The Art Museum Princeton University, Volume 43, No. 1, 1984, p. 40, Acquisitions of The Art Museum, 1983.
XVIII h.	**1**	Cratère à volutes	Ruvo, collection Jatta, J. 414	**A**	Sichtermann, H., *Griechische Vasen in Unteritalien aus der Sammlung Jatta in Ruvo*, Tübingen, 1966, K69, pl. 110.
XVIII b.	**2**	Cratère à volutes	Genève, Musée d'Art et d'Histoire, Inv. 24.692	**A**	Musée d'Art et d'Histoire, Genève, Siza Yves.
XIX h.	**3**	Amphore	Collection privée	**A**	D. Widmer, DH-4058 Bâle, Untengasse 25, Photo Nr. Bec. 1656.
XIX b.	**4**	Cratère à volutes	Emblem, collection Moonen	**A**	Moonen.
XX h.	**5**	Amphore	Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, Inv. 1705 (St. 452)	**A**	Musée de l'Ermitage.
XX b.	**6**	Cratère à volutes	Jadis Bruxelles, collection Errera	**A**	Dessin : Robert, C., *Archaeologische Hermeneutik, Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*, Berlin, 1919, p. 373, fig. 282.
XXI h.	**7**	Cratère à volutes	Collection privée (jadis collection Termer, K1/47, puis collection Sciclounoff)	**A**	Termer.
XXI b.	**8**	Cratère à volutes	Collection privée	**A**	D. Widmer, DH-4058 Bâle, Untengasse 25, Photo Nr. Bec. 1583.
XXII g.	**5**	Amphore	Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, Inv. 1705 (St. 452)	**A**	Musée de l'Ermitage.
XXII d.	**7**	Cratère à volutes	Collection privée (jadis collection Termer, K1/47, puis collection Sciclounoff)	**A**	Termer.
XXII b.	**9**	Relief	Princeton, Art Museum, 83-34	–	Record of The Art Museum Princeton University, Volume 43, No. 1, 1984, p. 40, Acquisitions of The Art Museum, 1983.

h. = haut
b. = bas
g. = gauche
d. = droite

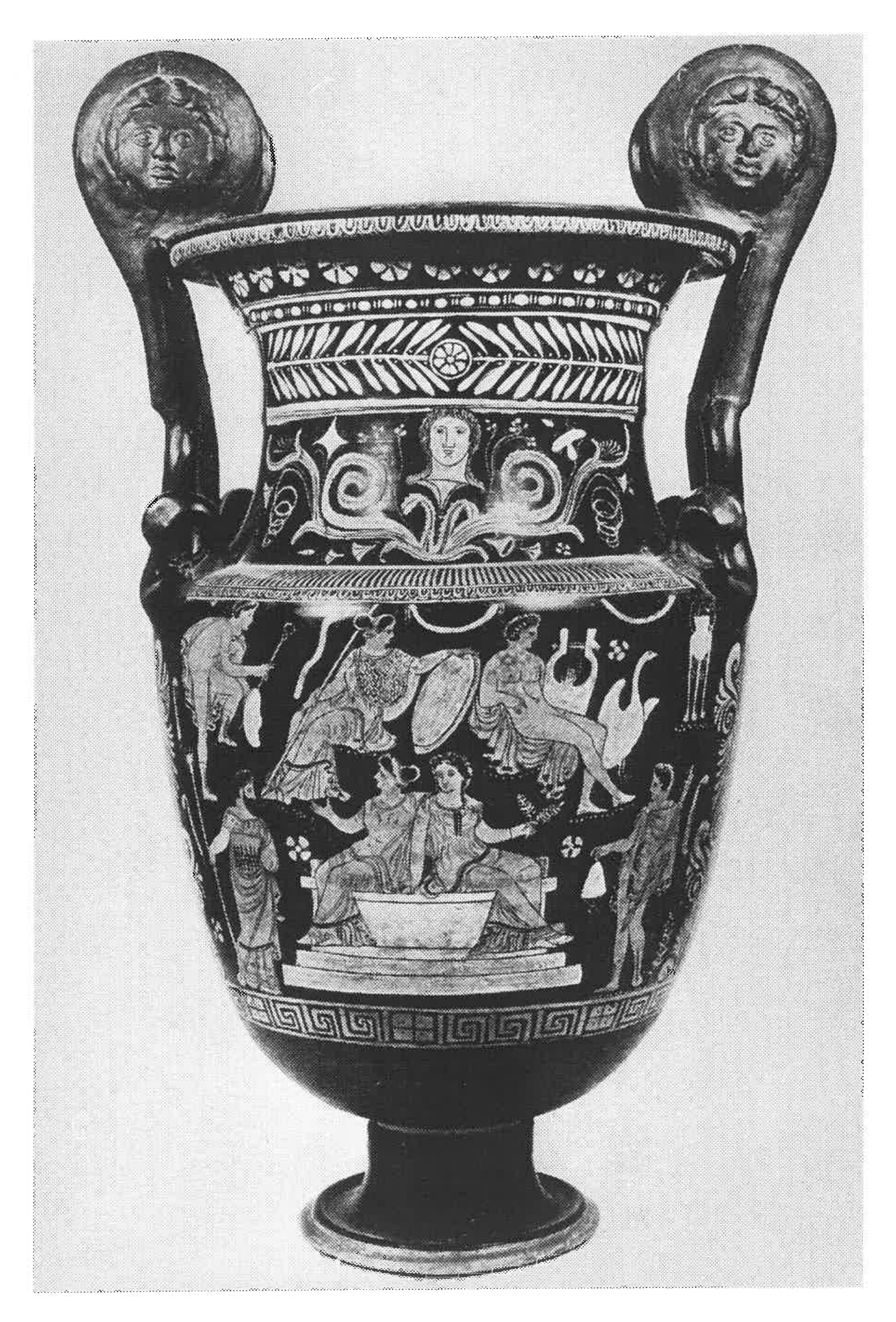
Table des matières

Bibliographies.....62

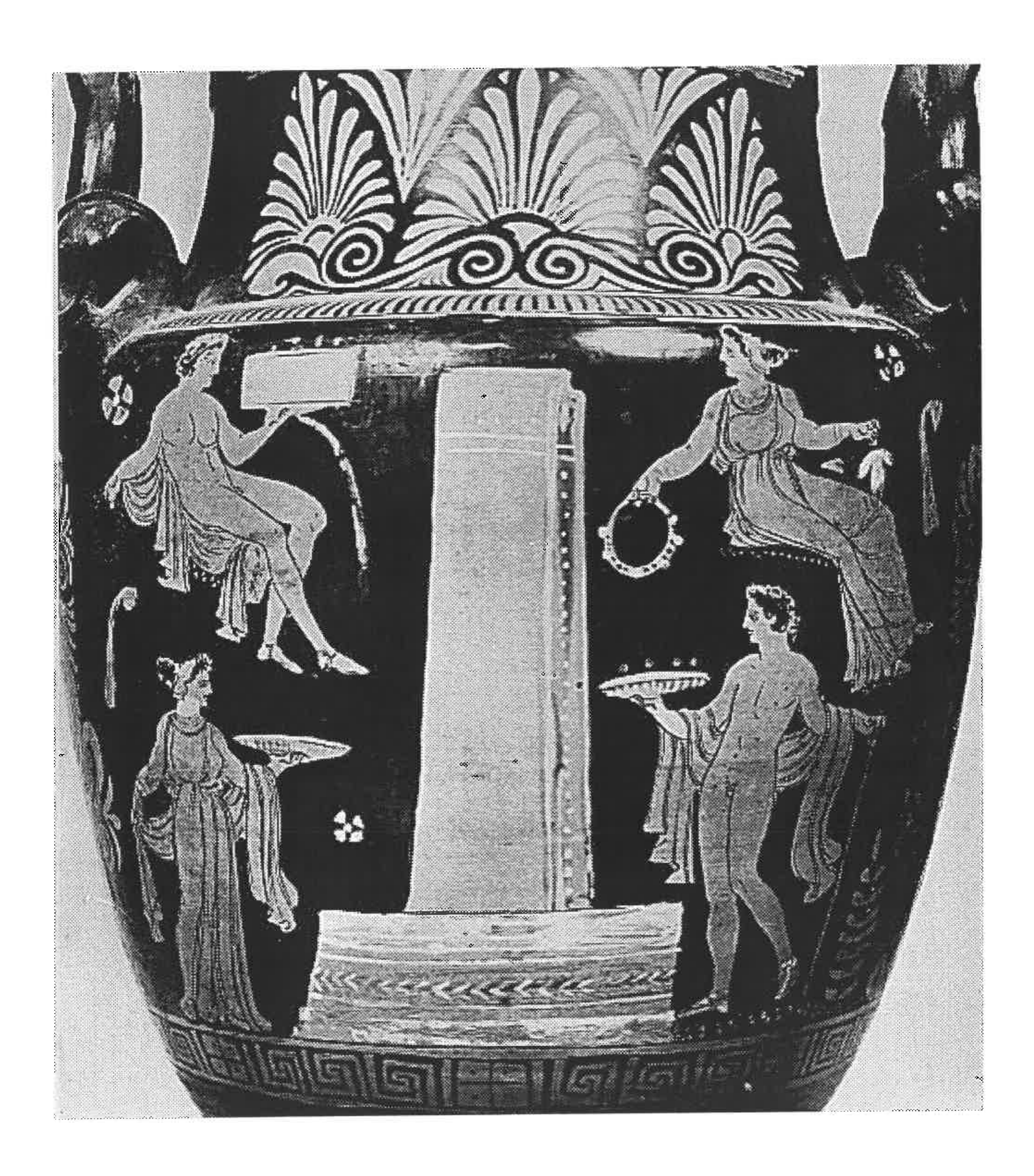
Annexes

Planches

Planches



Cratère à volutes : Ruvo, collection Jatta, J. 414, **(1)**
Face A



Cratère à volutes : Ruvo, collection Jatta, J. 414, **(1)**
Face B



Cratère à volutes : Genève, Musée d'Art et d'Histoire, Inv. 24.692, **(2)**
Face A



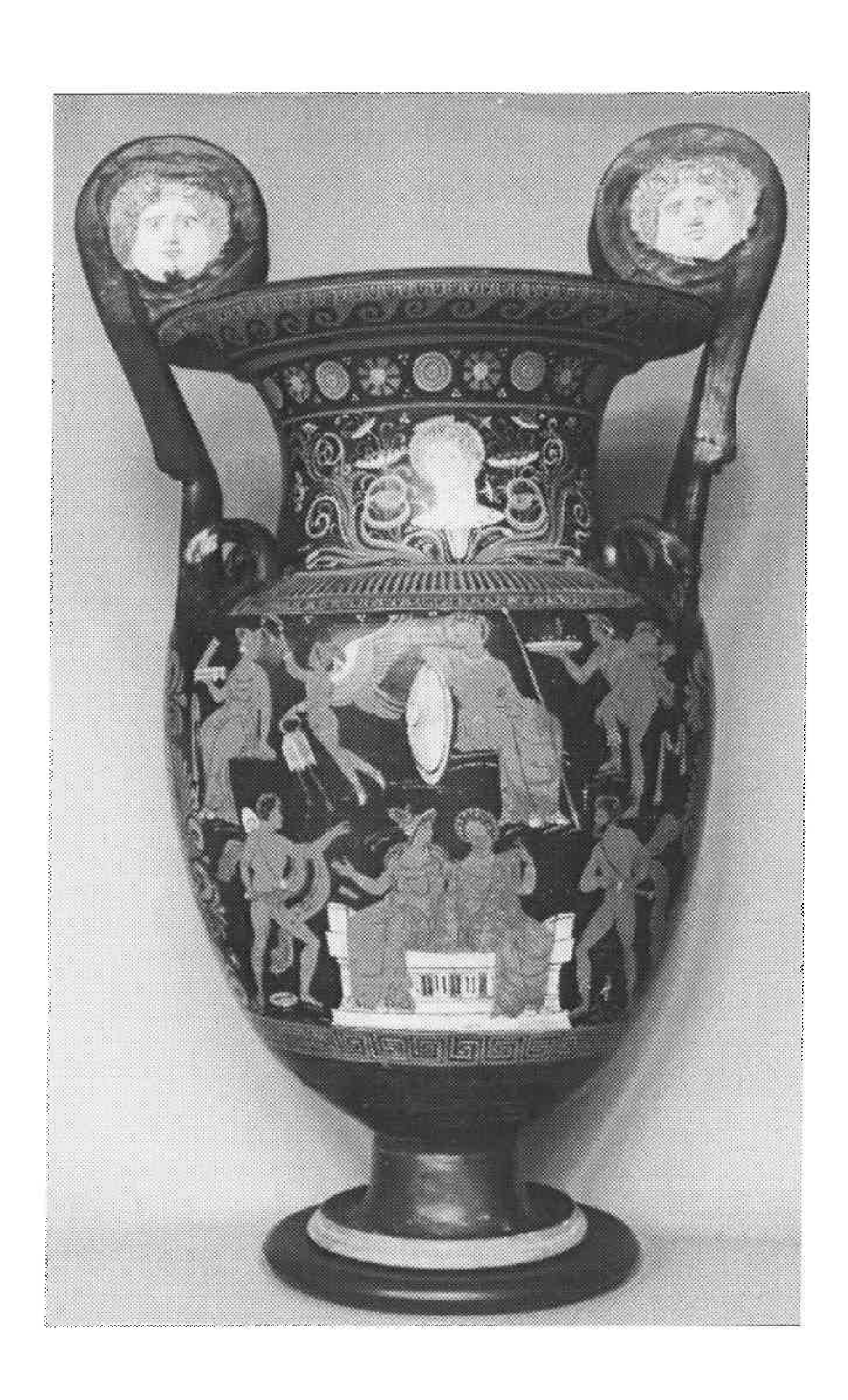
Cratère à volutes : Genève, Musée d'Art et d'Histoire, Inv. 24.692, **(2)**
Face B



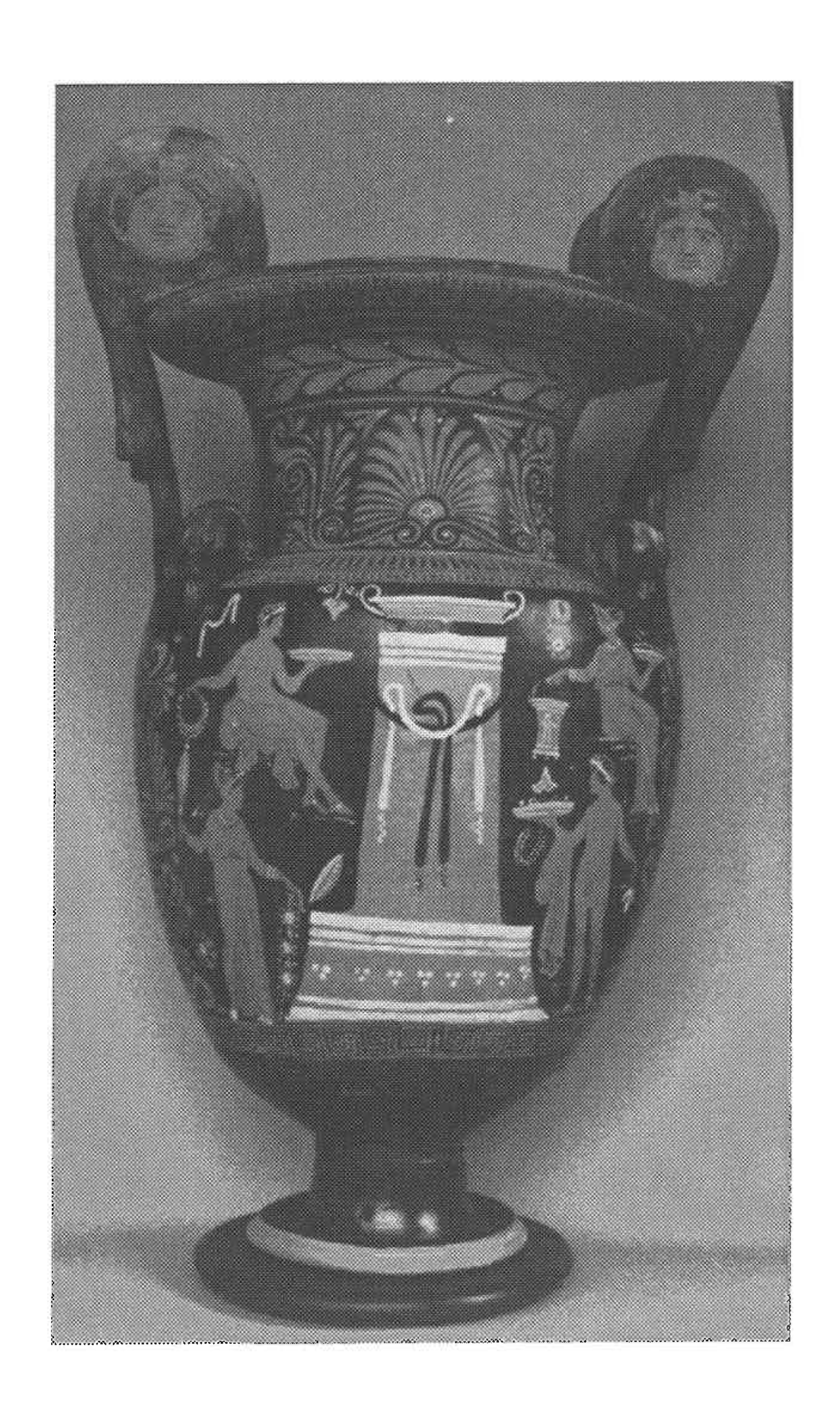
Amphore : Collection privée, **(3)**
Face A



Amphore : Collection privée, **(3)**
Face B



Cratère à volutes : Emblem, collection Moonen, **(4)**
Face A



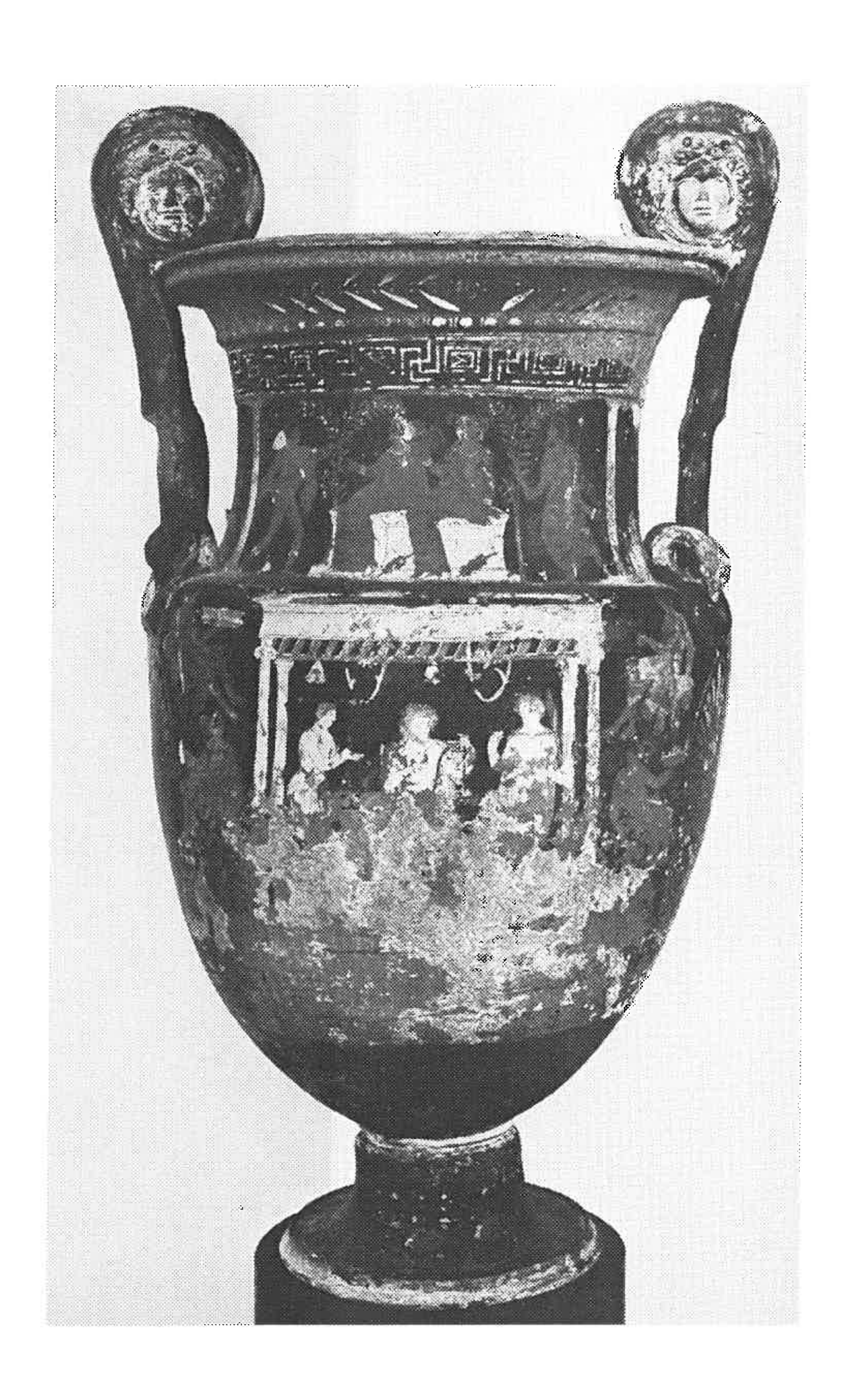
Cratère à volutes : Emblem, collection Moonen, **(4)**
Face B



Amphore : Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, Inv. 1705 (St. 452), **(5)**
Face A



Amphore : Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, Inv. 1705 (St. 452), **(5)**
Face B



Cratère à volutes : Jadis Bruxelles, collection Errera, **(6)**
Face A



Cratère à volutes : Jadis Bruxelles, collection Errera, **(6)**
Face B



Cratère à volutes : Collection privée (jadis collection Termer, K1/47, puis collection Sciclounoff), **(7)**
Face A



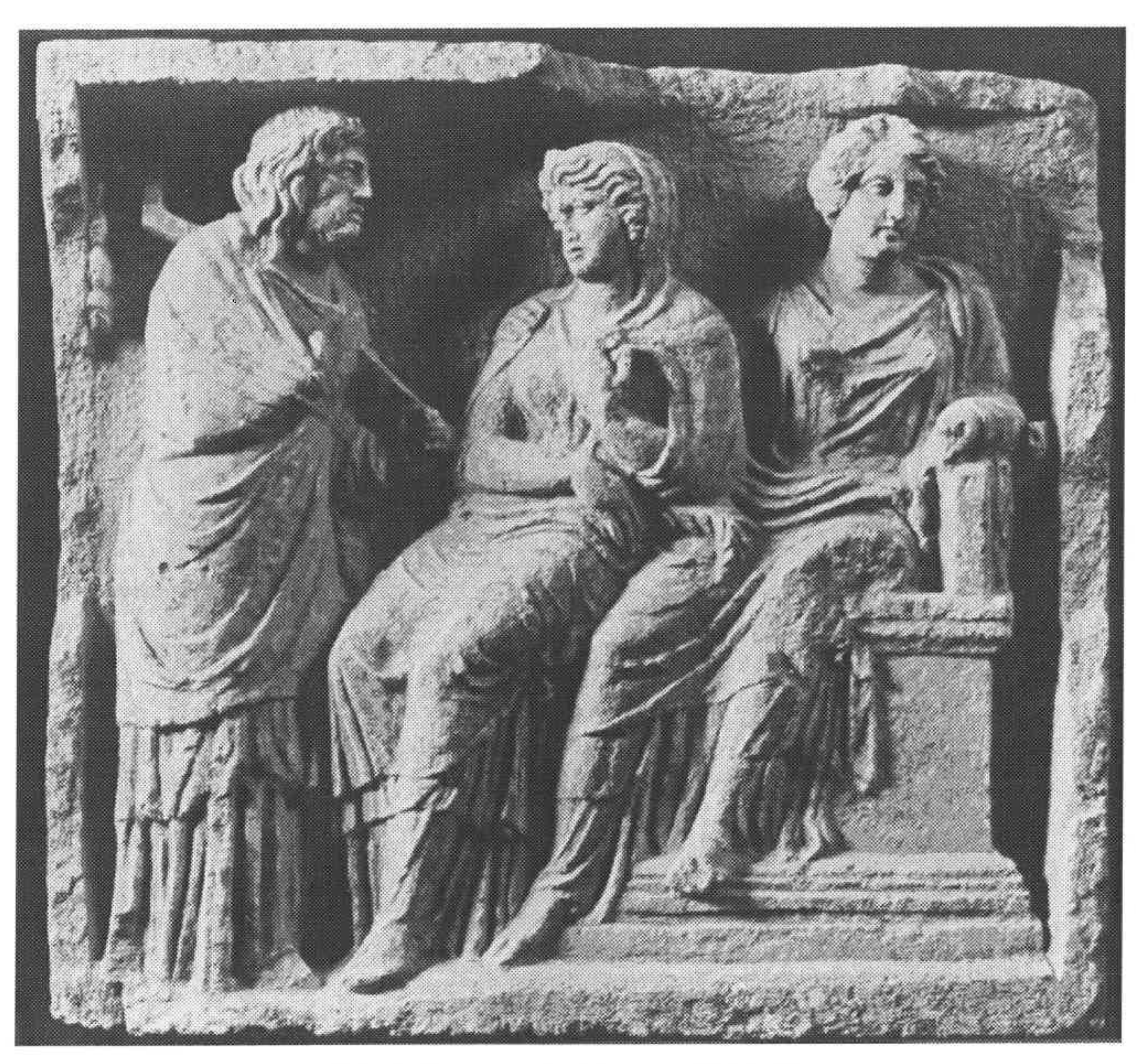
Cratère à volutes : Collection privée (jadis collection Termer, K1/47,
puis collection Sciclounoff), **(7)**
Face B



Cratère à volutes : Collection privée, **(8)**
Face A



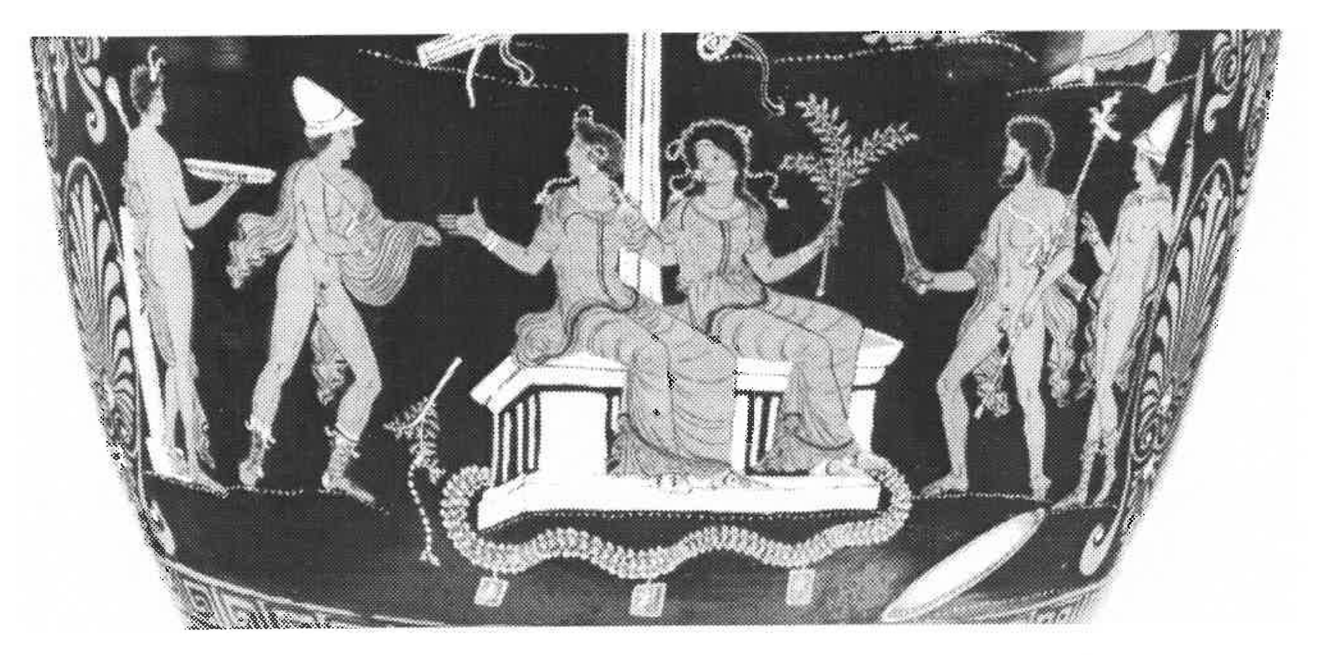
Cratère à volutes : Collection privée, **(8)**
Face B



Relief : Princeton, Art Museum, 83-34, **(9)**



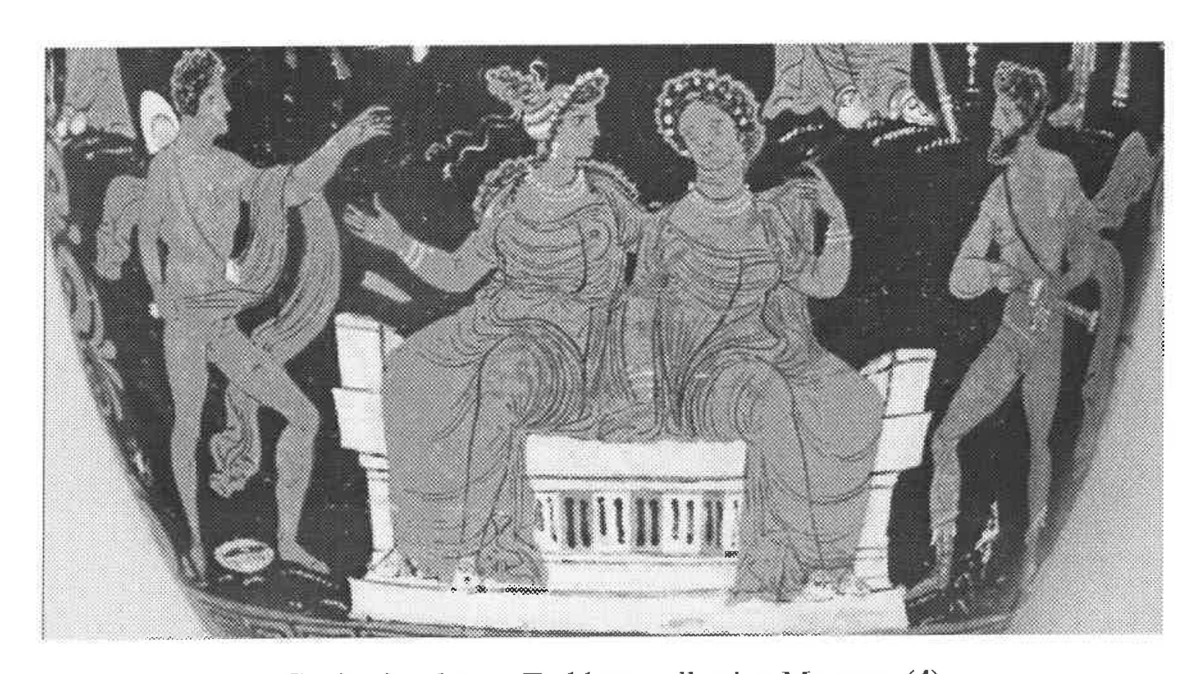
Cratère à volutes : Ruvo, collection Jatta, J. 414, **(1)**



Cratère à volutes : Genève, Musée d'Art et d'Histoire, Inv. 24.692, **(2)**



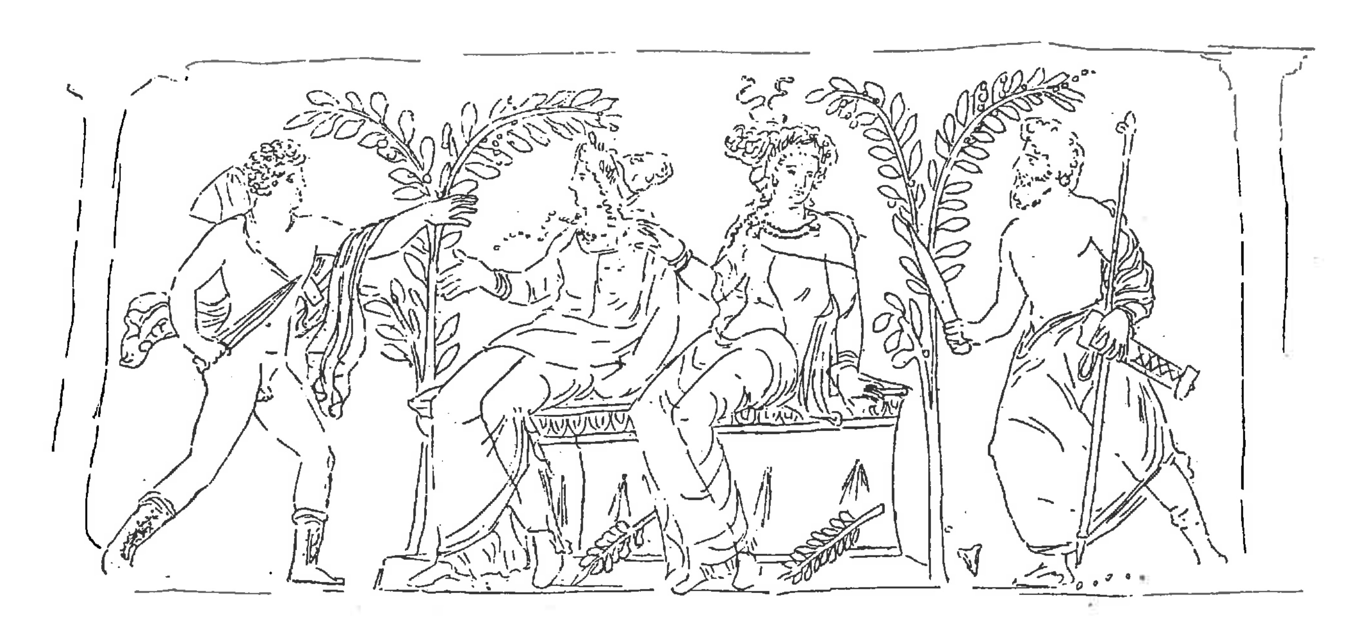
Amphore : Collection privée, **(3)**



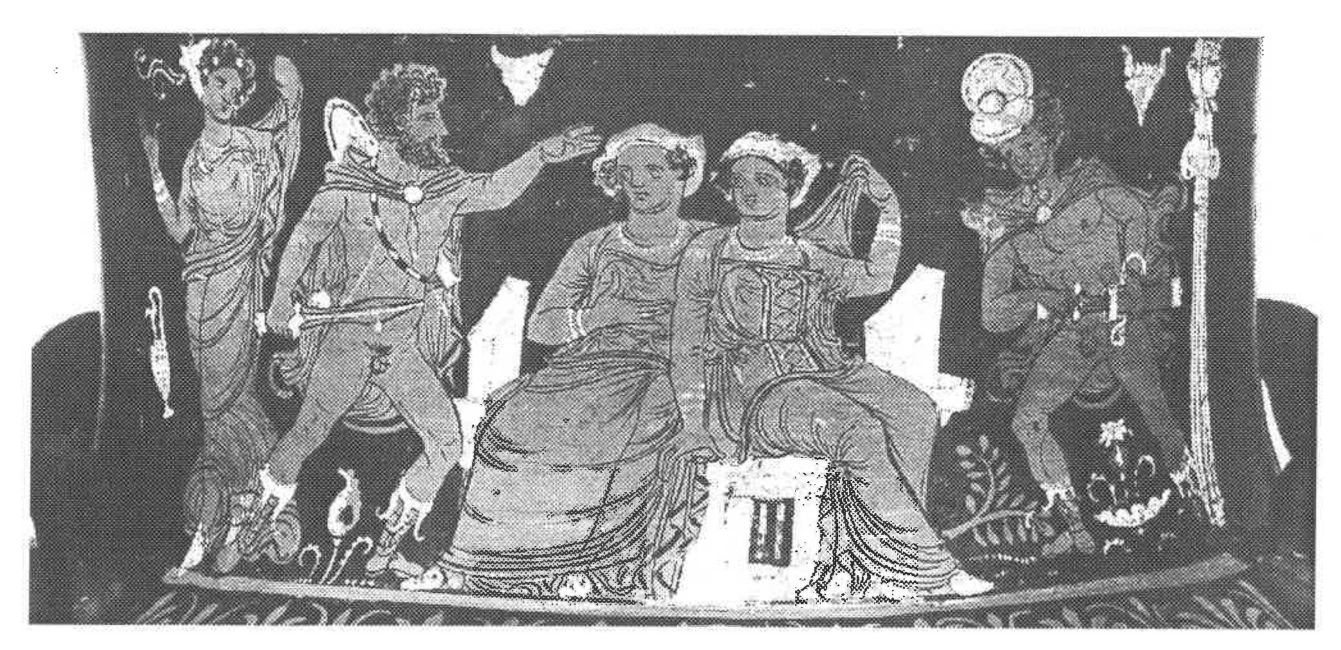
Cratère à volutes : Emblem, collection Moonen, **(4)**



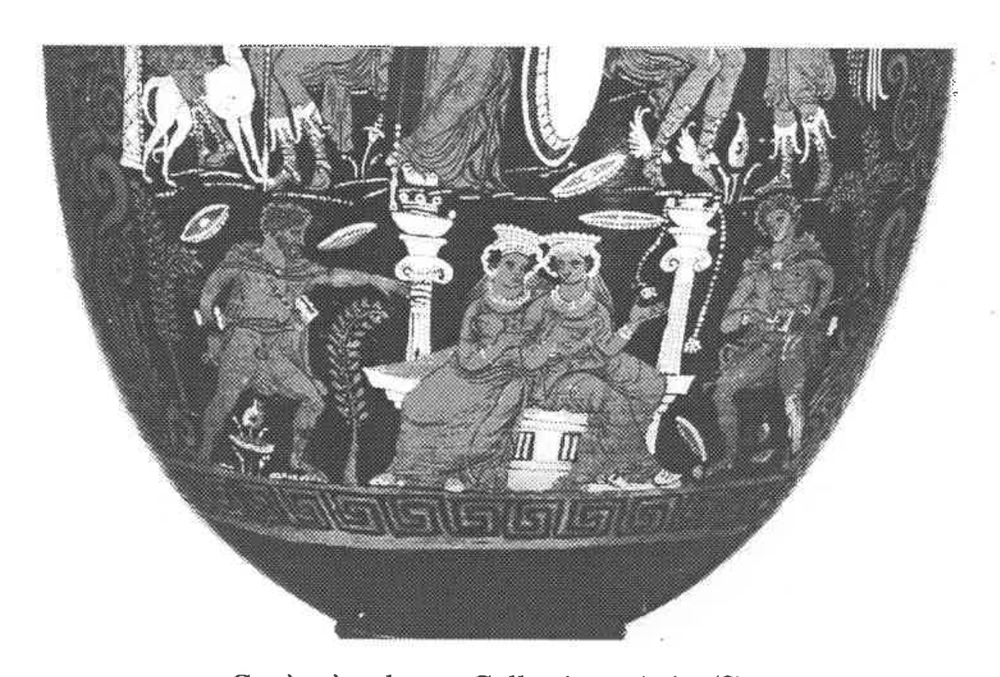
Amphore : Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, Inv. 1705 (St. 452), **(5)**



Cratère à volutes : Jadis Bruxelles, collection Errera, **(6)**



Cratère à volutes : Collection privée (jadis collection Termer, K1/47, puis collection Sciclounoff), **(7)**



Cratère à volutes : Collection privée, **(8)**



Amphore : Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, Inv. 1705 (St. 452), **(5)**



Cratère à volutes : Collection privée (jadis collection Termer, K1/47, puis collection Sciclounoff), **(7)**



Relief : Princeton, Art Museum, 83-34, **(9)**